تيري ايغلتون

TERRY EAGLETON

# كيف نقرأ الأدب

HOW TO READ LITERATURE






# كيف
# نقرأ الأدب

# كيف نقرأ الأدب

تأليف

تيري ايغلتون
Terry Eagleton

ترجمة

د. محمد درويش

مراجعة وتحرير

مركز التعريب والبرمجة



الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنكليزي
**How to Read Literature**
حقوق الترجمة العربية مرخّص بها قانونياً من الناشر
Yale University Press
بمقتضى الاتفاق الخطي الموقّع بينه وبين الدار العربية للعلوم ناشرون، ش.م.ل.


**الطبعة الأولى**

**1434 هـ - 2013 م**

**ردمك 978-614-01-0894-3**






عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb



التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (9611+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (9611+)

في ذكرى

أدريان وأنجيلا كنينغهام

# المحتويات

# مقدمة المترجم

ربما لم يعرف قراء النقد الأدبي العرب ولا المهتمون بقضاياه اتجاهات النقد الأدبي الحديث التي أبدع تيري ايغلتون فيها دراسة ونقداً وتحليلاً وتفسيراً منذ صدور كتابه النقدي المهم الأول كنيسة اليسار الجدي في العام 1966، مروراً بكتبه الأخرى ذات القيمة النقدية الرصينة مثل شكسبير والمجتمع 1966، والمنفى والمهاجرون: دراسات في الأدب الحديث 1970، والجسد لغة: مختصر لاهوت اليسار الجديد 1970، والنقد والأيدولوجيا 1976، والماركسية والنقد الأدبي 1976، وولتر بنيامين أو نحو نقد ثوري 1981، واغتصاب كلاريسا: الكتابة والجنس والصراع الطبقي عند صاموئيل ريتشاردسن 1982، إلاّ بعد صدور كتابه النظرية الأدبية: مقدمة في العام 1983، ونقل إلى العربية بعد ذلك بسنوات فوجد فيه القراء والمهتمون صفحات جديدة وبالغة الأهمية من النقد الأدبي الأكاديمي الرفيع المستوى لما فيه من كشوفات جديدة سلّطت الضوء على أهمية ميدان النظرية الأدبية في الدراسات النقدية المعاصرة.

وقد ظل الاهتمام قائماً بهذا الناقد الكبير وبكتابه المشار إليه أعلاه في الغرب كما في الوطن العربي سنوات طويلة، حتى بعد صدور كتبه الأخرى المهمة والتي لم تترجم إلى لغة الضاد مثل وظيفة النقد 1984، وأهمية النظرية 1989، وأيديولوجيا علم الجمال 1990،

والقوميـــة والكولونياليـــة والأدب 1990، والأيـــدولوجيا: مقدمـــة 2007/1991، وأوهام ما بعد الحداثة 1996، وفكرة الثقافـــة 2000، والعنف اللذيذ: فكرة المأساوي 2002، ومـــا بعـــد النظريـــة 2003، والرواية الإنكليزية: مقدمة 2004، ومعنى الحياة 2007، وكيف نقـــرأ القصيدة2007، ولماذا كان ماركس على حق 2011.

لقد رسخ ايغلتون في معظم كتاباته مفاهيم النظرية الأدبية والنقد الثقافي، وتمكن هو والناقد الكبير إدوارد سعيد، كل بدوره الأكـــاديمي المتميز ومنهجه الواضح الرصين، من عرض هذه المفاهيم التي فتحـــت آفاقاً واسعة في مجال تحليل النصوص الأدبية، وبخاصة في الرواية والشعر والمسرحية، والأطر العامة التي تحكم أنساقها البنيوية حتى قـــال عنـــه البروفسور جون سيتر رئيس قسم اللغة الإنكليزية في جامعة نـــوتردام ومحرر كتاب دليل كيمبردج إلى شعر القرن الثامن عشر إنه أكثر نقاد الأدب والمنظرين المعاصرين تأثيراً في العالم الناطق باللغـــة الإنكليزيـــة. وذهب الناقد الكبير ديوك ماسكيل إلى القول إن ايغلتون حلّ محل الناقد ليفز بوصفه أشهر النقاد الأكاديميين، وأكثرهم تأثيراً في بريطانيا.

واليوم، يقدم ايغلتون جهداً متميزاً في النقد الأدبـــي لا يكـــاد يضاهيه جهده في أي كتاب آخر من كتبه السابقة؛ ونقصد به كتابـــه: كيف نقرأ الأدب؟ وهو الكتاب الذي صدر بداية العـــام 2013 باللغـــة الإنكليزية، وكان مفاجأة كبرى لنقاد الأدب وقرائه والأكاديميين المهتمين بالنقد الثقافي والنظرية الأدبية نظراً للطروحات الجديدة التي يقـــدمها في تحليله عدداً كبيراً من النصوص الأدبية الشعرية والروائية والمســـرحية. إن هذا الكتاب ينظر إلى النصوص الأدبية من وجهة نظر جديدة، ويقـــدم قراءات تحليلية لها مثيرة للجدل من جهة وتنطوي على ثقافة موســـوعية ومعرفة واسعة يوظّفها في فحصه المعمق لها من جهة ثانية.

ولد تيري ايغلتون في 22 شباط 1943 في سالفورد بمقاطعة لانكشاير الإنكليزية لأسرة كاثوليكية إرلندية تنتمي إلى الطبقة العاملة، تمتد جذورها في عمق مقاطعة غالواي. تلقى دراساته الأولية في مدرسة دي لاسال كويج، والتحق بعد ذلك بكلية ترنتي في كيمبردج حيث حصل منها على شهادتي الماجستير والدكتوراه. وفي العام 1964 أصبح أصغر زميل في كلية يسوع بكيمبردج منذ القرن الثامن عشر. وفي سنة 1969 انتقل إلى أوكسفورد ومارس التدريس في كلية وادهام (1969-1989) وفي كلية ليناكري (1989-1993). وانتقل ايغلتون في العام 2001 من مدينة أوكسفورد ليحتل كرسي جون ادوارد تايلور في النظرية الثقافية في جامعة مانشستر، واستمر عمله الأكاديمي فيها حتى سنة 2008. ويذكر أن الناقد مارس النقد من خلال موقعه الأكاديمي أستاذاً زائراً في مختلف جامعات العالم مثل كورنك وديوك وايوا وملبورن ونوتردام وييل.

**الدكتور: محمد درويش**

**بغداد/تموز 2013**

# مقدمة المؤلف

يقترب فن تحليل الأعمال الأدبية من الموت واقفاً على قدميه، شأنه في ذلك شأن رقصة القبقاب. فثمة تراث برمته أسماه نيتشه "القراءة البطيئة" معرض لخطر الاندثار من دون ترك أي أثر. لهذا يسعى هذا الكتاب إلى أن يؤدي دوراً متواضعاً في الانطلاق إلى إنقاذه بالاهتمام اهتماماً شديداً بالشكل الأدبي والتكنيك، ويهدف أساساً إلى أن يكون دليلاً للمبتدئين على الرغم من أن الأمل يراودني في أن يثبت نفعه لأولئك المشتغلين حالياً في الدراسات الأدبية أو الذين يستمتعون في قراءة القصائد والمسرحيات والروايات في أوقات فراغهم. وإنني أسعى إلى تسليط قدر من الضوء على بعض القضايا مثل السرد والحبكة والشخصية ولغة الأدب وطبيعة الرواية ومشكلات التفسير النقدي ودور القارئ وموضوع الأحكام النقدية. كما يطرح الكتاب بعض الأفكار عن المؤلفين الأفراد والتيارات الأدبية مثل الكلاسية* والرومانسية والحداثة والواقعية، وهي مخصصة لأولئك القراء الذين قد يشعرون أنهم في حاجة إليها.

* الكلاسية: classicism: يستخدم معظم المترجمين والكتاب العرب مصطلح الكلاسيكية والرومانتيكية ويريدون بذلك الكلاسية والرومانسية. والمعروف في اللغة أن الصفة تشتق من الاسم وليس من صفة أخرى.

أعتقد أنني معروف أكثر من أي شيء آخر بأنني منظّر أدبي وناقد سياسي، وقد يتساءل بعض القراء عمَّا آلت إليه هذه الاهتمامات في هذا الكتاب، والجواب هو أن المرء ليس في وسعه طرح أسئلة سياسية أو نظرية عن نصوص أدبية من دون قدر من الحساسية تجاه لغتها. ومن هنا، إن اهتمامي في هذا الكتاب يتمثل في أن أوفر للقراء والطلبة بعض الأدوات الأساسية في مهنة النقد التي من غير المرجح أن يكونوا قادرين لولاها على الانتقال إلى قضايا أخرى. ويحدوني الأمل في أن أبين أثناء الدرس أن في وسع التحليل النقدي أن يكون متعة، فيساعد بذلك في هدم الخرافة القائلة إن التحليل عدو المتعة.

**– تيري ايغلتون**

# افتتاحيات

تخيل أنك تصغي إلى مجموعة من الطلاب الذين يجلسون حـــول طاولة حلقة نقاشية، منصرفين إلى مناقشة رواية مرتفعـــات ويـــذرنغ لاميلي برونتي. وقد ينحو النقاش هذا المنحى:

*الطالب أ*: لا يمكنني أن أفهم وجه العظمة في علاقـــة كـــاثرين بهيثكليف، فهما ليسا سوى طفلين يتشاجران لأمور تافهة.

*الطالب ب*: حسناً. الحق أنها ليست علاقة أبداً. صحيح؟ إنها أشـــبه بارتباط صوفي بين نفسين، ولا يمكنك الحديث عنها بلغة عادية.

*الطالب ج*: لم لا؟ إن هيثكليف ليس بصوفي بل هو بهيمة. وهـــو ليس بطلاً من أبطال بايرون بل وحشٍ خبيث.

*الطالب ب*: حسناً. إذاً، من جعله علـــى هـــذا النحـــو؟ أهـــل المرتفعات على وجه التوكيد. فقد كان مرهفـــاً ورقيقـــاً أثنـــاء طفولته، ويعتقد هؤلاء الناس أنه ليس جديراً بالزواج بكـــاثرين، فتحول إلى مسخ نـــزّاع إلى الشر. بيد أنه في الأقل ليس جبانـــاً مثل ادغار لنتون.

*الطالب أ*: المؤكد أن لنتون جبان وضعيف الإرادة إلى حدٍّ مـــا، ولكنه يعامل كاثرين معاملة أفضل بكثير من معاملة هيثكليف لها.

ما الخلل في هذا النقاش؟ إن بعض النقاط الواردة فيها تنم عن فطنة وتبصر كبيرين، ويبدو أن كل طالب استرسل في القراءة إلى ما بعد الصفحة الخامسة، ولا يبدو على أي واحد منهم أنه يعتقد أن هيثكليف بلدة صغيرة من بلدات ولاية كنساس، لكن المشكلة هي أن من يصغي إلى هذا النقاش و لم يسبق له أن سمع قط بمرتفعات ويذرنغ، لن يجد فيه ما يشير إلى أنه نقاش يدور عن رواية من الروايات. ولربما سيفترض أحد المستمعين أن الطلاب منهمكون في القيل والقال عن بعض أصدقائهم غريبي الأطوار. ربما تكون كاثرين طالبة من طالبات كلية الدراسات الاقتصادية، وادغار لنتون عميد كلية فنون، وهيثكليف بوّاباً مضطرب العقل. فالنقاش يخلو من الحديث عن التقنيات التي تبني بها الرواية شخصياتها. كما لا يطرح أي طالب سؤالاً عن المواقف التي يتخذها الكتاب إزاء هذه الشخصيات، وهل الأحكام التي يصدرها متماسكة دائماً أم يكتنفها اللبس والإبهام؟ ثم ما شأن الصورة والرمز والبنية السردية في الرواية؟ هل تراها تعزز ما تشعر به نحو شخصياتها؟ أم إنها تضعفه؟

لكن، بالتأكيد قد يتضح باستمرار الحديث أن الطلاب كانوا يناقشون إحدى الروايات. غير أنه يصعب أحياناً إيجاد الفرق بين ما يقوله نقاد الأدب عن القصائد والروايات من جهة والحديث عن الحياة اليومية من جهة أخرى. وليس في هذا جناية كبرى. لكن قد ينطبق هذا القول في يومنا هذا على معظم الأوقات. وأكثر الأخطاء التي يقترفها طلاب الأدب شيوعاً يتمثل في السعي إلى معرفة ما تعبر عنه القصيدة أو الرواية، غاضّين الطرف عن الأسلوب الذي تعبر به. إن مثل هذه القراءة إنما تعني إهمال الطابع الأدبي للعمل؛ بمعنى أنه قصيدة أو مسرحية أو رواية وليس تقريراً عن حادثة تآكل التربة في ولاية

نبراسكا. إن الأعمال الأدبية قطع بلاغية وتقارير أيضاً، وتتطلب نمطاً من القراءة على درجة بالغة من اليقظة؛ نمطاً متنبهاً للنبرة والحالة المزاجية والسلاسة والجنس والنحو والتراكيب والنسيج والإيقاع وبنية السرد وعلامات التنقيط والإبهام، بل لكل ما ينطوي عليه موضوع الشكل. صحيحٌ أن في وسع القارئ أن يقرأ دوماً تقريراً عن تعرية التربة في نبراسكا بهذا الأسلوب الأدبي.

ومن شأن هذا أن يعني بكل بساطة إيلاء بالغ الاهتمام باشتغال لغته. ومن شأن هذا أيضاً أن يكون كافياً في رأي بعض منظري الأدب لتحويله إلى عمل أدبي، وإن ليس نداً ربما لمسرحية الملك لير.

إن أحد المعاني التي نريدها بأي عمل "أدبي" هو ذلك المعنى الذي يُنظر به إلى ما يُعبَّر عنه في ضوء الأسلوب الذي يُعبر به. وهو نمط كتابي لا ينفصل فيه المضمون عن اللغة التي جاء التعبير بها. فاللغة مؤسسة لواقع التجربة وليست وسيلة لها. خذ على سبيل المثال علامة من علامات الطرق كُتب عليها "أشغال طرق": توقع حالات تأخر طويلة على طريق رامز بوتوم الجانبي على امتداد السنوات الاثنتين والثلاثين المقبلة! اللغة في هذا المقام أداة لنقل فكرة يمكن التعبير عنها بمختلف الوسائل. وقد تعبر عنها سلطة محلية من سلطات المقاولات بالشعر. وإذا كانت هذه السلطة غير متأكدة من طول المدة التي سيغلق فيها الطريق الجانبي، فإن في مستطاعها أن تجعل كلمة close (مغلق) متفقة من حيث القافية مع عبارة God knows (الله يعلم). كما أن عبارة Lillies that fester smell far worse than weeds (الزنابق التي تفسد الرائحة أسوأ من الأعشاب)، هي بالمقارنة يشق على الشارح شرحها، في الأقل من دون إفساد البيت برمته. وهذا هو أحد الأشياء الكثيرة التي نعنيها عندما نصفها بأنها شعر.

إن القول بضرورة النظر إلى ما هو متحقق في عمل أدبـــي في ضوء الأسلوب الذي تحقق به لا يعني الزعم أن هذين الشيئين متلازمان تلازماً دقيقاً. فعلى سبيل المثال، يمكنك أن تسرد قصة حياة فـأر مـن فئران الحقول مستخدماً أسلوب ملتون في الشعر المرسل. أو يمكنك أن تكتب رغبتك في أن تكون حراً في نوع من أنواع بحور الشعر الضيقة والصارمة. في مثل هاتين الحالتين، من شأن الشكل أن يغـدو مخالفـاً للمضمون على نحو يثير الاهتمام. وفي رواية مزرعة الحيـوان، يصـبّ جورج أورويل تاريخ الثورة البلشفية المعقد في شكل قصة بسيطة على ما يبدو تدور عن حيوانات إحدى المزارع. في مثل هاتين الحالتين، قد يرغب النقاد في الحديث عن التوتر بين الشكل والمضمون، وقد ينظرون إلى هذا التضارب بوصفه جزءاً من معنى العمل.

للطلاب الذين سمعناهم مصادفة قبل قليل يتجادلون آراء متباينـة عن مرتفعات ويذرنغ مما يطرح سلسلة من الأسئلة تخص تحديداً النظرية الأدبية أكثر مما تخص النقد الأدبـي. ما الذي يتضمنه تفسير نص من النصوص؟ هل من نهج صحيح أو غير صحيح لذلك التفسير؟ أيمكننا أن نوضح أن تفسيراً ما أصح من التفسير الآخر؟ وهل يمكن أن يكون ثمة شرح دقيق لرواية ما لم يسبق لأحد التوصل إليه أو لن يصل إليه؟ هـل يمكن للطالب (أ) والطالب (ب) أن يكونا على حق في شأن هيثكليف حتى إن كانت آراؤهما عنه متعارضة تعارضاً شديداً؟

لعل الجالسين حول الطاولة قد تشبثوا بهذه الأسئلة، ولكن عـدداً كبيراً من الطلاب لا يتشبثون بها في هذه الأيام لأن فعل القراءة حسب رأيهم بريء إلى حدٍّ كبير، وهم لا يدركون أن القضية تنطوي علـى مضامين كثيرة عندما لا يقولون سوى كلمة "هيثكليف". فعلى الرغم من كل ذلك، ثمة إحساس لا يكون فيه هيثكليف حاضراً، ولهذا يبـدو

غريباً الحديث عنه وكأنه حاضر. صحيح أن ثمة مُنظِّرين في الأدب يؤمنون بأن الشخصيات الأدبية لها حضور. ويعتقد أحد هؤلاء المنظّرين أن السفينة إنتربرايز مزودة بدرع حراري، في حين يعتقد منظّر آخر أن شرلوك هولمز مخلوق من لحم ودم، ويذهب ثالث إلى أن السيد بيكويك في رواية ديكنز شخصية حقيقية وأن خادمه سام ويلر يستطيع أن يراه؛ وإن كنا نحن لا نستطيع رؤيته. هؤلاء الناس ليسوا مجانين سريرياً، بل هم فلاسفة فحسب.

ثمة صلة فاتت عن الانتباه في مناقشات الطلاب بين خلافاتهم وبنية الرواية نفسها. فرواية مرتفعات ويذرنغ تروي حكايتها على نحو يتضمن مختلف وجهات النظر. وليس فيها صوت مسجل إلكترونياً ولا رواية وأحد يمكن الركون إليه ليقود استجابات القارئ، بل لدينا عوضاً عن ذلك سلسلة من التقارير، ربما كان بعضها موثوقاً به أكثر من البعض الآخر، متداخلة مثل العلب الصينية. وينسج الكتاب الحكايات الصغيرة واحدة بالأخرى من دون أن يخبرنا عمّا نفهمه من الشخصيات والأحداث التي يصورها. كما لا يتعجل الكتاب في إخبارنا إن كان هيثكليف بطلاً أو شيطاناً، ولا إن كانت نيلي دين ماكرة أو غبية، أو إن كانت كاثرين ايرنيشو بطلة مأساوية أو طفلة مدللة؛ مما يخلق صعوبة أمام القراء لإطلاق أحكام محددة على الرواية، فضلاً على أن هذه الصعوبة تزداد بتسلسلها التاريخي المشوش.

ويمكننا أن نقارن هذه الرؤية المعقدة- كما قيل- بروايات شارلوت شقيقة اميلي. فالسرد في رواية شارلوت المعروفة جين اير يأتي من وجهة نظر واحدة، هي وجهة نظر البطلة نفسها، والقارئ مُعدّ على وجه الخصوص كي يفترض أن ما تقوله جين يسري مفعوله. وما من شخصية من شخصيات الرواية مسموح لها عرض شرح لوقائع من شأنها أن تؤثر

في وقائعها الشخصية تأثيراً خطيراً. وقد نرتاب نحن القـــراء في أن جـــين لديها أمور تريد نقلها، ولا تخلو في أغلب الأحيان من اهتمام شخصي أو إشارة عابرة تنم عن خبث. غير أن الرواية لا تبدو مدركة لهذه القضية.

وبالمقارنة، نجد في رواية مرتفعات ويذرنغ أن الطـــابع الجزئـــي والمتميز لشروحات الشخصيات كامن في بنية الكتاب. ويجري تنبيهنـــا إلى ذلك في وقت مبكر عندما نبدأ بإدراك أن لوكـــوود وهـــو راوي القصة الرئيس ليس بالرجل الأذكى في أوروبا. فأحياناً لا يفهم إلاّ فهماً قليلاً الأحداث القوطية وهي تنبسط أمامه. أما نيلي دين فهي راويـــة متميزة لا تدع فرصة للنيل من هيثكليف، فضـــلاً علـــى أن ســـردها القصصي يفتقر إلى المصداقية. كما أن رؤية القصة من عالم مرتفعـــات ويذرنغ تتعارض ورؤيتها من ثراثكروس غرينج المجاورة. ولكن علـــى الرغم من ذلك، ثمة ما ينبغي قوله بشأن هذين الأسلوبين في النظر حتى عندما نجدهما متعارضين. فقد يكون هيثكليف سادياً متوحشاً ومنبـــوذاً مظلوماً في الوقت نفسه. ويمكن أن تكون كاثرين طفلة وقحة رديئـــة الطبع وامرأة ناضجة تبحث عن تحقيق ذاتها. ولا تدعونا الرواية كـــي نختار، بل تسمح لنا أن نمسك بهذين التفسيرين للحقيقة مسكة قويـــة. ولا يعني هذا أن نسلك بالضرورة طريقاً وسطاً بينـــهما، لأن الطـــرق الوسطى في المأساة غير متوفرة بكثرة كما هو معلوم.

لهذا، يبدو مهماً عدم الخلط بين الخيال والواقع، مما يعـــرض إلى الخطر - كما يظهر - الطلاب المتحلقين حـــول الطاولـــة. ويتقـــدم بروسبيرو بطل مسرحية العاصفة لشكسبير إلى أمام في نهاية المســـرحية ليحذر الجمهور من مغبة ارتكاب هذه الخلطة. بيد أنه يحذر على نحـــو يشير إلى أن الخلط بين الفن والعالم الواقعي يمكن أن يقلل مـــن آثـــاره على ذلك العالم:

*Now my charms are all o'erthrown*
*And what strength I have's mine own,*
*Which is most faint. Now, tis true,*
*I must be here confined by you,*
*Or sent to Naples. Let me not,*
*Since I have my dukedom got*
*And pardoned the deceiver, dwell*
*In this bare island by your spell,*
*But release me drom my bands*
*With the help of your good hands.*

*الآن هزم سحري كله،*
*وما بـــي من قوة إنما هي قوتي أنا،*
*لكنها في أوهن حال. صحيح الآن*
*إنني يجب أن تحبسوني هنا*
*أو ترسلوني إلى نابوبـــي.*
*وما دمت قد استرددت دوقيتي*
*وعفوت عمن خدعني،*
*فلا تتركوني أقيم في هذه الجزيرة الجدباء، بسحركم*
*بل اعتقوني من قيودي*
*بعون من أياديكم الكريمة.*

إن ما يفعله بروسبيرو هو أنه يطلب من الجمهور أن يصفق لـــه. وهذا أحد المعاني من قوله "بعون من أياديكم الكريمة". إن النظـــارة في المسرح سوف يقرون بتصفيقهم أن ما يشاهدونه أمامهم قطعـــة مـــن نسخ الخيال. وإذا ما أخفقوا في إدراك ذلك، فكـــأنهم والشخصـــيات الماثلة من على خشبة المسرح سوف يظلون إلى ما لا نهاية أسرى داخل الوهم الدرامي. وسوف يعجز الممثلون عن مغادرة خشـــبة المســـرح،

وسوف يظل النظارة متسمرين في قاعة العرض. لهذا السبب يتحدث بروسبيرو عن مخاطر حبسه في جزيرته السحرية عند قوله "بسحركم"، بمعنى تردد الجمهور في جعل الفانتازيا المستمتعين بها تغادرهم. وبدلاً من ذلك، ينبغي لهم استخدام أيديهم للتصفيق وإطلاق سراحه وكأنه مقيد بقيد ثقيل إلى قصتهم المتخيلة ولا يستطيعون منها فكاكاً. وبهذا يعترف النظارة أن ما يشاهدونه أمامهم ليس سوى مشهد من الدراما، لكن مثل هذا الاعتراف يتطلب أن تتمتع الدراما بآثار حقيقية. فإذا لم يصفقوا ويغادروا المسرح ويعودوا أدراجهم إلى العالم الواقعي، فسوف يعجزون عن استخدام كل ما تكشفه لهم المسرحية. وينبغي إبطال التأثير إذا ما أُريد للسحر أن يؤتي أكله. الحق أن ثمة اعتقاداً في ذلك الوقت مفاده أن تأثير السحر يمكن أن يبطل بالضوضاء، وهذا معنى آخر من معاني دعوة بروسبيرو والنظارة إلى التصفيق.

* * *

إن تعلم المرء لكي يصبح ناقداً أدبياً يتضمن عدداً من الأمور؛ منها كيفية استخدام تقنيات معينة. وكما هو شأن عديد التقنيات – مثلاً التنفس تحت الماء، أو العزف على آلة الترومبون – فإنها ممكنة التعلم. بسهولة عملياً وليس نظرياً. وهي تتطلب اهتماماً باللغة أكبر من الإنفاق بسخاء على طريقة طبخ أو قائمة غسل ثياب. وفي هذا الفصل، أهدف إلى توفير بعض التمارين العملية في التحليل الأدبي معتمداً في نصوصي على الأبيات أو الجمل الاستهلالية من مختلف الأعمال الأدبية المشهورة.

في البدء، كلمة عن الافتتاحيات الأدبية، النهايات في الفن مطلقة، بمعنى أن شخصية ما، مثل بروسبيرو، إذا ما اختفت فإنها تختفي إلى الأبد. ولا يمكننا أن نطرح سؤالاً إن كان قد رجع إلى دوقيته حقاً؛ لأنه

لا يبقى حتى السطر الأخير من المسرحية. ثمة إحساس تكون فيه الافتتاحيات الأدبية مطلقة أيضاً. غير أن هذا ليس بالشيء الصحيح أبداً. فكل الأعمال الأدبية تقريباً تبدأ باستعمال كلمات سبق استعمالها مرات ومرات، وإن لم يكن بالضرورة في هذا الميدان بعينه. فنحن لا يمكننا أن نفهم معنى هذه الجمل الافتتاحية إلاّ لأننا نأتي إليها في إطار من المرجعية الثقافية التي تسمح لنا بذلك. كما أننا نقترب منها بشيء من التصور عن ماهية أي عمل أدبي، ومعنى الاستهلال وهكذا. وبهذا المعنى، ليس ثمة استهلال أدبي مطلق حقاً، لأن كل القراءات تتضمن قدراً كبيراً من إعداد المسرح. ولا بدَّ أن تكون أشياء كثيرة في موقعها مسبقاً كي يُفهم النص. وأحد هذه الأشياء هو الأعمال الأدبية السابقة. فكل عمل أدبي يعود إلى عهود سابقة؛ حتى إن كان على نحو غير واعٍ. ولكن يبدو أن مستهل القصيدة أو الرواية يتأتى من نوع من الصمت ما دام يفتتح عالماً خيالياً لم يسبق له وجود من قبل. ولعله أقرب الأشياء التي نملكها إلى فعل الخلق الإلهي بحسب اعتقاد بعض الفنانين الرومانسيين، في حين يمكننا دوماً أن نتخلى عن نسختنا من كاثرين كوكسون.

لنبدأ بالجمل الاستهلالية في واحدة من أروع روايات القرن العشرين المشهورة، وهي رواية ممر إلى الهند لمؤلفها إي.أم. فورستر:

Except for the Marabar Caves-and they are twenty miles off-the city of Chandrapore presents nothing extraordinary. Edged rather than washed by the river Ganges, it trails for a couple of miles along the bank, scarcely distinguishable from the rubbish it deposits so freely. There are no bathing-steps on the river front, as the Ganges happens not to be holy here; indeed there is no

river front, and bazaars shut out the wide and shifting panorama of the stream. The streets are mean, the temples ineffective, and though a few fine houses exist they are hidden away in gardens or down alleys whose filth deters all but the invited guest*...

ما عدا كهوف مارابار، فإن مدينة شاندرابور لا توحي بأي شيء استثنائي، وهي تبعد بدورها مسافة عشرين ميلاً. وفي محاذاتها لنهر الغانج الذي لا يعمل على تآكلها، نجدها تمتد مسافة ميلين على طول ضفته، وقلما يمكن الاستدلال عليها نظراً للنفايات التي ترمى فيها بكل حرية. وليس من سلالم سباحة في واجهة النهر لأن نهر الغانج ليس مقدساً في هذه البقعة، بل لا توجد واجهة نهرية؛ إذْ تحجب الأسواق بانوراما جدول الماء الرحيبة والمتغيرة. الشوارع حقيرة والمعابد غير مجدية، وعلى الرغم من انتشار بعض المنازل الجميلة لكنها متوارية عن الأنظار وسط الحدائق أو أسفل أزقة تبعد قذارتها الناس أجمعين سوى الضيوف المدعوين...

وكما هو شأن البدايات في عدد كبير من الروايات، ثمة إحساس بالمكان هنا، إذ إن المؤلف يتنحنح ويعد المشهد إعداداً صورياً. إن الأديب ميال إلى أن يكون في أفضل حالاته في مستهل الفصل الأول، فتراه تواقاً إلى التأثير، راغباً في لفت نظر القارئ، متعمداً أحياناً اقتلاع كل علامات الوقف. ومع هذا، ينبغي له أن يكون حذراً كي لا يبالغ في ذلك، ليس في الأقل كونه إنكليزياً ينتمي إلى الطبقة الوسطى المتمدنة مثل إي.أم. فورستر الذي يُعظم قلة الكلام والمواربة. ولعل هذا

* نورد النص الإنكليزي لأن الناقد ايغلتون يشتغل على ما يرد في النص الإنكليزي من إرداف وجناس وصيغ بلاغية يصعب ظهورها في النص المترجم: لذا اقتضى التنويه. (المترجم)

أحد الأسباب التي جعلت الفقرة تبدأ بعبارة (ما عدا كهوف مارابار) الوصفية اللامبالية بدلاً من أن تبدأ بضجيج أبواق لفظية. وهي تنسل خفية إلى موضوعها على نحو غير مباشر بدلاً من مواجهته مواجهة مباشرة. إن عبارة مثل: "لا توحي مدينة شاندرابور بأي شيء استثنائي عدا كهوف مارابار التي تبعد عنها مسافة عشرين ميلاً" من شأنها أن تكون خرقاء، وأن تفسد قوة التركيب النحوي الأنيق أناقة لا تظهر أي تبجح. وهي منضبطة ومحكمة الاستخدام، ولكنها ترفض بأسلوب لطيف وهادئ أن تؤكد ذلك مباشرة. ليس ثمة ما يوحي بـ "كتابة جيدة" أو ما يُطلق عليه النثر "البنفسجي" (البالغ الفخامة)، إذ إن عين المؤلف مركزة في الموضوع تركيزاً لا يسمح بمثل هذا الإفراط في إطلاق العنان للنفس.

إن العبارتين الاستهلاليتين الأوليين من الرواية (النص الإنكليزي) تحجبان فاعل الجملة (مدينة شاندرابور) مرتين كي يتفاعل القارئ والزيادة الملحوظة في التوقعات قبل أن يصل أخيراً إلى هذا المقطع من الجملة، ولكن توقعات المرء لا تزداد إلا لكي تنكمش ما دام ثمة من يقول لنا إن المدينة لا تحتوي على ما هو مثير للدهشة. وبدقة أكبر، يجري أحياناً على نحو غريب أن المدينة ليس فيها ما يثير الدهشة باستثناء الكهوف، ولكن الكهوف ليست في المدينة. كما نعلم أن واجهة النهر تخلو من السلالم، وأنه لا توجد واجهة نهرية.

الملاحظ أن العبارات الأربع في الجملة الأولى موزونة في إيقاعها وتوازنها:

*Except for the* ***Marabar Caves***
*And* ***they*** *are* ***twenty*** *miles* ***off***
*The* ***city*** *of* ***Chandrapore***
*Present* ***nothing extraordinary***

ويظهر التوازن الدقيق نفسه في عبارة " Edged rather than washed" التي ربما تكون لمسة مفرطة في تدقيقها. إننا أمام أديب يتمتع بعين دقيقة الملاحظة شديدة التمييز، ولكنها في الوقت نفسه عين هادئة تنظر من بعد. ففي الأسلوب الإنكليزي التقليدي، يرفض أن يكون متحمساً أو منفعلاً (المدينة لا توحي بأي شيء استثنائي) وكلمة "توحي" مهمة، إذ إنها من أجل مشاهد وليس مكاناً للعيش. لمن لا توحي بأي شيء استثنائي؟ الجواب على وجه التوكيد هو: للسائح. إن نبرة الفقرة - التي تزيل الأوهام من الأذهان والاستخفافية إلى حدٍّ ما والمحسَّنة أكثر مما ينبغي - تشبه نبرة دليل سيّاح متعجرف. كما أنها تبحر إلى أقرب مكان تتجرأ على الوصول إليه لتوحي أن المدينة ليست سوى كومة من النفايات.

إن أهمية النبرة تكمن بوصفها إشارة إلى مواقف واضحة في الرواية نفسها. فالسيدة مور، وهي امرأة إنكليزية وصلت تواً إلى مستعمرة الهند ولا تعرف شيئاً عن العادات الثقافية البريطانية فيها، تخبر ولدها روني ذا العقلية الاستعمارية عن لقائها طبيباً هندياً شاباً في أحد المعابد. ولا يدرك روني أنها تتكلم عن "مواطن"، وعندما يدرك ذلك حقاً، سرعان ما ينزعج وتراوده الشكوك. ويفكر في نفسه: لماذا لم توضح في نبرة صوتها أنها تتكلم عن أحد الهنود؟

بقدر ما تسترسل نبرة هذه الفقرة في المضيّ قدماً، فإننا يمكننا أن نتبين من بين أشياء كثيرة الجناس الاستهلالي الثلاثي في عبارة happens not to be holy here التي تتسارع تسارعاً عفوياً من دون تكلف خارج اللسان. وتمثل استخفافاً مُرًّا بالمعتقدات الهندوسية من جانب الدخيل الأجنبي كثير الشكوك والمتكلف. إن الجناس يشير إلى

"ذكاء"؛ بهجة متحفظة في براعة لفظية، تضع مسافة بين الراوي والمدينة المبتلية بالفقر. وينطبق الشيء نفسه على:

"The streets are mean, the temples ineffective, and though a few fine houses exist...,

إن التركيب النحوي في العبارة أعلاه محكم قليلاً إحكاماً واعياً أكثر مما ينبغي، ويهدف على نحو أوضح مما يلزم إلى تحقيق أثر "أدبي".

إلى هنا، تنجح الفقرة في إبقاء هذه المدينة الهندية الرثة قريبة من دون أن تبدو قاهرة المحن على نحو منفر بأكثر مما ينبغي، ولكن كلمة ineffective (غير مجدية) المستخدمة لوصف المعابد استخداماً مقصوداً، تكشف اللعبة. فعلى الرغم من أن التركيب النحوي يدسها على نحو غير واضح في جملة ثانوية، فإنها تصدم القارئ مثل صفعة خفيفة على الوجه. ويفترض المصطلح وقوع المعابد في ذلك المكان لا لكي يتعبد فيها السكان بل لكي يستمتع المشاهد بمرآها. فهي عديمة الجدوى؛ بمعنى أنها لا تؤدي أي غرض في السائح ذي العقلية المولعة بالفن. وتجعلها الصفة تبدو مثل إطارات سيارة خالية من الهواء أو أجهزة مذياع مكسورة. الحق أنها تجعلها تبدو هكذا على نحو محسوب حساباً دقيقاً مما يدفع المرء إلى التساؤل ربما تساؤلاً مبالغاً في عاطفيته إن كان القصد منها السخرية. هل يطلق هذا الراوي أسلوبه الاعتباطي هكذا؟

الواضح بما يكفي أن الراوي الذي لا ينبغي جعله يتماهى بالضرورة مع الفرد التاريخي إي.أم.فورستر، لديه بعض المعلومات الخاصة عن الهند. فهو لم يغادر القارب فحسب، بل نراه يعرف مثلاً أن نهر الغانج مقدس تارة وغير مقدس تارة أخرى. لعله يقارن ضمناً مدينة

شاندرابور بمدن أخرى في شبه القارة. ثمة مسحة مضنية إلى حدٍّ ما بخصوص الفقرة، وكأن الراوي قد شاهد أطرافاً كثيرة جداً من هذا البلد حتى بات إعجابه بها صعباً. ربما تهدف الفقرة إلى فضح وجهة النظر الرومانسية عن الهند ذات الطابع الغريب الذي تكتنفه الأسرار. ولعل عنوان الرواية "ممر إلى الهند" يولّد مثل هذه التوقعات لدى القارئ الأوروبي الذي تستبعده الرواية استبعاداً مُضرًّا منذ البداية؟ وربما كانت هذه الأسطر تستمتع استمتاعاً هادئاً بتأثيرها في نمط من القراء الذين يتوقعون شيئاً ما أكثر إثارة من القذارة والنفايات.

لنتحدث عن القذارة. لماذا تُبعد الأزقة القذرة المؤدية إلى بيوت أجمل الناسَ أجمعين باستثناء الضيوف المدعوين؟ المحتمل أن الضيف المدعو لا خيار له للمناقشة بخلاف الضيف العابر. وهنا ثمة شبح نكتة: إن أكثر الناس امتيازاً – الذين يملكون من الحظ ما يكفي لدعوتهم إلى البيوت الجميلة – هم الذين يضطرون إلى السير وسط الوحول. وإن الادعاء بأن هؤلاء الضيوف لا ينفرون من النفايات إنما يجعلهم على درجة كبيرة من الجرأة والمغامرة، غير أن الحقيقة هي أن الكياسة العامة، وربما توقع وجبة عشاء لذيذة، لا تترك لهم أي خيار آخر.

لو كان الراوي مستقلاً وغير متحيز لأنه شاهد أكثر مما هو متوقع، وهو ما قد تشير إليه الفقرة، فإن الشعورين المتناقضين – المعرفة الداخلية والنأي المتعالي – موجودان جنباً لجنب. ربما يشعر الراوي أن هذه التجربة العامة للهند تبرر رأيه المتحامل عن المدينة، وتلك حالة مغايرة لمن قد يأتي حديثاً من إنكلترا. ويؤشر بعده عن مدينة شاندرابور أنه ينظر إلى المدينة نظرة شاملة وليست ضيقة. كما أننا نلاحظ أن المباني وليس أهل المدينة هي التي تجذب أنظار الراوي.

إن هذه الفقرة المأخوذة من رواية نشـرت أول مـرة في العـام 1924عندما كانت الهند لا تزال تحت الحكم البريطاني الاسـتعماري، يُرجح أن تبدو متعاطفة تعاطفاً بغيضاً في نظر عدد كبير من قراء اليوم. ولهذا السبب، قد تلم بهم الدهشة إذا ما عرفوا أن فورستر كان ناقـداً شديد اللهجة للإمبريالية، بل كان واحداً من أشهر المفكرين الليبراليين في عصره، وفي زمان كانت فيه الليبرالية أقل شأناً مما هي عليه اليـوم. الرواية على وجه العموم يشوبها اللبس من ناحية موقفها مـن الحكـم الاستعماري، ولكنها تزخر بما يجعل المتحمسين للإمبراطورية يشعرون بعدم الارتياح على نحو واضح. لقد عمل فورستر نفسه رفقة الصليب الأحمر ثلاثة أعوام في ميناء الإسكندرية المصري، وارتبط فيـه بعلاقـة جنسية مع سائق قطار فقير الحال. زجَّ به النظام الاستعماري البريطاني في وقت لاحق في أحد السجون من دون وجه حـق. ودان السـلطة البريطانية في مصر، ومقت ونستون تشرشل مقتاً شديداً، وبغض كـل أشكال القومية، وكان نصيراً للعالم الإسلامي؛ مما يوحي بوجود علاقة بين مؤلف وعمله أكثر تعقيداً مما يمكننا أن نتصور. ولسوف نبحث في هذه القضية بعد وقت قصير. إن راوي هذه الأسطر قد يعبّر عن وجهة نظر فورستر، أو قد يعبر عنها تعبيراً جزئياً، أو لا يعبر عنها أبداً. إننا لا نعرف حقاً سبيلاً إلى معرفة الحقيقة.

ثمة مفارقة هائلة في الفقرة، وليس في مستطاع القارئ إدراكها إلاّ إذا استرسل في مطالعة الكتاب. إن الرواية تُستهل بإنكار، وهو إنكـار سرعان ما يكون موصوفاً: لا شيء استثنائي في شـاندرابور سـوى كهوف مارابار. فكهوف مارابار هي حقاً استثنائية، ولكننا نعلم ذلك بعبارة ثانوية مما يجعل التركيب النحوي يقلل من أهميتها. إن توكيـد الجملة ينصب على أن "مدينة شاندرابور لا تتمتع بما هـو اسـتثنائي"

وليس على "باستثناء كهوف مارابار". الكهوف أكثر سحراً من المدينة، ولكن التركيب النحوي يبدو موحياً بخلاف ذلك. كما أن للأسطر تأثير تحفيز حب الاستطلاع لدينا لتعود فتصيبنا بالخيبة من بعد ذلك، إذ ما إن يأتي المؤلف على ذكر الكهوف حتى يبعدها جانباً مما لا يفيد إلاّ في زيادة اهتمامنا بها. وهذه، مرة أخرى، فقرة نموذجية عن التحفظ والانحراف. ولن يفيد الحماس الزائد بهذا الموقع السياحي المحلي، بل تلمح بأهميته على نحو غير مباشر، سلبي.

يكمن هذا اللبس، هل الكهوف خارج المألوف أو لا؟، في جوهر ممر إلى الهند. وعلى نحو ما، نجد أن جوهر الكتاب يتركز في الكلمات الافتتاحية؛ على نحو مفارق بل ومشاكس أيضاً ما دام القارئ عاجزاً عن إدراك ذلك إلى الآن. إن الأعمال الأدبية "تعرف" غالباً تماماً أشياء لا يعرفها القارئ، أو لم يعرفها حتى الآن، وربما لن يعرفها أبداً، إذ لن يعرف أحدٌ أبداً محتويات رسالة ميلي شيل إلى ميرتون دينشر في نهاية رواية هنري جيمز جناحا اليمامة ما دامت شخصية أخرى تحرقها قبل أن نتمكن من معرفة محتوياتها. ويمكن للمرء أن يقول إن هنري جيمز نفسه لا يعرف محتوياتها. وعندما يدفع شكسبير بطله ماكبث إلى تذكير بانكو بحضور المأدبة التي يقيمها، ويعده بانكو بحضورها، فإن المسرحية، وليس المشاهد، تعرف أن بانكو سوف يحضر المأدبة حقاً، ولكنه سيحضرها بوصفه شبحاً طالما أن ماكبث دبَّر لاغتياله في الوقت نفسه. إن لشكسبير نكتة صغيرة على حساب جمهوره.

بمعنى من المعاني، يتبين أن لكل جزء من أجزاء كهوف مارابار الأهمية نفسها التي توحي بها المفردات الاستهلالية في الرواية. فهي موقع حدثه الرئيس، غير أن هذا الحدث قد يكون أيضاً لا حدث، إذ

يصعب تحديد حدوث أي شيء في الكهوف. وثمة آراء متباينة بهذا الخصوص في الرواية نفسها. فالكهوف عادة ما تكون خاوية، لهذا فالقول إن كهوف مارابار تكمن في مركز الرواية إنما يعني أن ثمة فراغاً في داخلها. وكما هو شأن عديد الأعمال الحداثوية في زمن فورستر، فإن هذه الرواية تتحول إلى شيء مبهم ومحيّر، فهي تحتوي على جوهر أو مركز غائب، وإذا كانت ثمة حقيقة في جوهر العمل، فإنها تبدو عصيّة على التحديد. وبهذا تفيد جملة الرواية الاستهلالية بوصفها نموذجاً مصغراً للكتاب كله على وجه العموم، وهي تؤكد أهمية الكهوف في الوقت نفسه الذي تقلل من شأنها في تركيب الجمل النحوي. ويفيد هذا التقليل أيضاً في رفع شأنها، وبهذا فهي تنذر بدورها الملتبس في القصة.

* * *

يمكننا الآن أن ننتقل من الرواية إلى الدراما. فالمشهد الأول من مسرحية ماكبث ينحو هذا المنحى:

1st witch: When shall we three meet again?
In thunder, lightning, or in rain?
2nd witch: When the hurly-burly's done,
When the battle's lost and won.
3rd witch: That will be ere the set of sun.
1st witch: Where the place?
2nd witch: Upon the heath.
3rd witch: There to meet with Macbeth.
1st witch: I come, Graymalkin.
2nd witch: Paddock calls.
3rd witch: Anon!
All: Fair is foul, and foul is fair,
Hover through the fog and filthy air.

الساحرة الأولى: متى نلتقي ثانية نحن الثلاث؟
تحت الرعد أم البرق أم المطر؟

الساحرة الثانية: حين يكف الضجيج
وتصبح المعركة خسارة ونصراً.

الساحرة الثالثة: هذا ما سيحدث قبيل مغيب الشمس.

الساحرة الأولى: وأين المكان؟

الساحرة الثانية: على الأرض البور.

الساحرة الثالثة: حيث نلتقي ماكبث.

الساحرة الأولى: إنني قادمة يا قطتي الشهباء.

الساحرة الثانية: ضفدعتي تناديني.

الساحرة الثالثة: حالاً!

الثلاث معاً: الجميل قبيح والقبيح جميل
حلّقوا وسط الضباب والهواء القذر.

ثمة ثلاثة أسئلة تُطرح في هذه الأسطر الثلاثة عشر، اثنان منها في البداية. وهكذا، فالمسرحية تبدأ بملاحظة استفهامية. الحق أن مسرحية ماكبث تحتشد بالأسئلة، وأحياناً بأسئلة تكون أجوبتها أسئلة أخـــرى؛ مما يساعد في خلق مناخ تكثر فيه الشكوك والقلق والارتياب المرضي. إن طرح سؤال يتطلب شيئاً محدداً في الإجابة، ولكن الأمر ليس كذلك في هذه المسرحية وأقلّها مع الساحرات. ولما كانت للعجائز لحى، فإنه يصعب حتى تحديد الجنس الذي تنتمي إليه. فهناك ثلاث ســـاحرات، ولكنهن يتصرفن وكأنهن ساحرة واحدة. ولهذا، وفي محاكاة ســـاخرة للثالوث الأقدس، يصعب تعدادهن. كما أنّ السؤال يحتوي على ثلاثة أشياء، ولكن البيت الشعري - كما أوضح الناقد فرانـــك ميرمـــود -

يوحي إيحاءً غريباً أن هذه الأنماط الثلاثة من الطقس بدائل (فثمة فواصل بين المفردات لتوضيح ذلك)، على حين أن الأشياء الثلاثة تحدث في الواقع معاً في ما نطلق عليه العاصفة. لهذا، إن التعداد يثير مشكلة هنا أيضاً.

الأسئلة تبحث عن يقين وعن علامات فارقة واضحة، بيد أن الساحرات يخلطن بين كل الحقائق الثابتة، يحرفن التعريفات، ويقلبن التناقضات على رؤوسهن. من هنا مغزى عبارة " Fair is foul, and foul is fair" أو خذ على سبيل المثال تعبير "hurly-burly" الذي يعني أي شكل صاخب من أشكال النشاط. وتبدو كلمة Hurly مشابهة لكلمة burly ولكنها ليست كذلك. وهكذا، إن العبارة تحتوي على تفاعل بين الاختلاف والهوية مما يعكس الثالوث غير المقدس للساحرات أنفسهن. وينطبق الشيء نفسه على عبارة:

"When the battle's lost and won"

التي تعني افتراضاً أن جيشاً خسرها وجيشاً آخر ربحها. ولكن قد توحي أيضاً في مثل هذه المغامرات العسكرية أن النصر هزيمة حقاً. أي نصر هذا الذي يمحق حتى الموت الآلاف من الجنود الأعداء؟

إن الهزيمة والنصر نقيضان، لكن حرف العطف and بينهما (الذي يعرف عادة بأداة ربط copula) يضعهما في المستوى نفسه؛ وكأنهما شيء واحد. وبهذا، يكون لدينا، ثانية، خلط بين الهوية والآخر، وكأننا نضطر إلى أن نضع في رؤوسنا التناقض بأن الشيء الواحد يمكن أن يكون هو نفسه وأن يكون شيئاً آخر أيضاً. وهذا صحيح في نهاية المطاف في رأي ماكبث بالوجود البشري الذي يبدو حيوياً وإيجابياً إلى حدٍّ كافٍ، لكنه في الحق نوع من أنواع النفي. إنها "حكاية يرويها أحمق، ملؤها الصخب والعنف، لا تنطوي على أي جدوى". ويعلق

قائلاً على اللاّ، ولكن ما هي اللاّ؟ وكونها على قيد شعرة من توكيد الشيء المنفي قضية جوهرية عند شكسبير. نادراً ما كانت مثل هذه الضجة بلا طائل في حوليات الأدب العالمي.

سوف يتبين أن الساحرات متنبئات يتنبأن بالمستقبل. ربما كان هذا الأمر واضحاً من الأبيات الاستهلالية عندما تصرّح الساحرة الثانية أن الساحرات الثلاث سوف يجتمعن من جديد عندما تنتهي المعركة. ولكن قد لا ينطوي هذا على أي رؤية مسبقة، وربما يكن قد أعددن العدة للاجتماع بعد ذلك، والساحرة الأولى مضطرة إلى من يذكّرها بذلك. وتعلن الساحرة الثالثة أن المعركة سوف تنتهي قبيل غروب الشمس، ولكن ربما لا يتطلب ذلك قوى نبوئية. فالمعارك تنتهي عموماً قبيل الغروب، إذ لا فائدة من محاربة عدو لا يمكنك أن تراه. وربما يتوقع المرء أن تتمكن الأخوات الغريبات الثلاث - وهو التعبير الذي سيصفهنّ به ماكبث لاحقاً - من التنبؤ بنتيجة المنازلة، ولكنهن لا يتنبأن. وقد تكون عبارة "هزيمة ونصر" التي تطبق على كل المعارك تقريباً، وسيلة بارعة للتقليل من مخاطر رهانهن في هذا الصدد. لهذا لا يتضح إن كانت النساء يتنبأن أم لا. وقراءهن للمستقبل لا ينبغي الوثوق بها؛ وهو ما سوف يكتشفه ماكبث ويكلفه ثمناً فادحاً. إن كلماهن التنبؤية تتوارى من خلف التناقض الظاهري والإبهام وكذلك معرفة ما إذا كن يزعمن مثل هذه المزاعم. إن الإبهام يمكن أن يُغني النص، وهو ما يعرفه كل طلاب الأدب، ولكنه يمكن أن يكون مدمراً، وهو ما سوف يكتشفه البطل.

النقطة التالية هي الله: Almighty. فالسطر الأول من الإنجيل يقول: في البدء خلق الله السموات والأرض، In the beginning, God created the heavens and the earth. للجملة جرس موسيقي رائع،

وهي تستهل أشهر نص في العالم، وهي بسيطة وموثوق بها في الوقـــت نفسه. وتشير عبارة In the beginning إلى بداية العالم. ويمكن مـــن ناحية النحو أن نقرأها على أنها تخص بداية الله، بمعنى أن خلق العـــالم كان أول شيء يفعله. وكان الخلق هو المادة الأولى على جدول أعمال الخالق قبل أن يستمر الله في وضع طقس سيئ للإنكليز، وسمح في غفلة كارثية بظهور مايكل جاكسون. لكن بما أن الله – تعريفاً – لا أصـــل له، فإن الحالة لا يمكن أن تكون كذلك. إننا نتحدث عن أصل الكون وليس عن نسب الله نفسه. ولما كانت هذه العبارة هيَ السـطر الأول من النص، فإنها لا يمكن بأي حال أن تساعد في تذكيرنا بهذه الحقيقـــة أيضاً. إن بداية الإنجيل هي عن البداية، ويبدو العمل والعالم في لحظة ما متزامنين.

يستخدم الراوي في كتاب التكوين عبـــارة In the beginning لأنها – أسوة بعبارة "كان يا ما كان "Once upon a time – أسلوب من أساليب البدء بكتابة قصة أضفى عليه الزمان احترامـــاً وتقـــديراً. عموماً، إن تعبير كان يا ما كان أسلوب تبدأ به حكايات الجـــان، في حين أن عبارة "في البدء" تمثل أساطير كثيرة مماثلة بين ثقافات العـــالم والتي يخصها بالذكر الفصل الأول من الإنجيل.

ثمة عدد كبير من الأعمال الأدبية التي تدور أحداثها في الماضـــي، ولكن يصعب الحصول على كتاب أقدم من كتـــاب التكـــوين. وأي خطوة أبعد إلى الوراء تعني السقوط من الحافة. وتدفع عبارة "كان يا ما كان" بالحكاية الخرافية بعيداً جداً عن الزمن الراهن وفي اتجاه عالم آخر ميثولوجي وغامض لم يعد يبدو منتمياً إلى تاريخ البشرية، ويتجنب عمداً وضع القصة في زمان ومكان محددين، وبهذا يمنحها هالة مـــن الخلـــود والشمولية. وقد نكون أقل ابتهاجاً بـــ Little Red Riding Hood

إنْ كانت ستخبرنا أن little Red Riding Hood حصل على شهادة الماجستير من جامعة بيركلي أو أن Wolf احتجز ردحاً من الزمـــان في سجن من سجون مدينة بانكوك. إن عبارة "كان يا ما كان" تعطـــي القارئ إشارات كي لا يطرح أي أسئلة مثل: هل هذا صحيح؟ أيـــن حدث ذلك؟ هل كان ذلك قبل ابتكار رقائق الذرة أم بعدها؟

وعلى هذا النحو، تطلب منّا عبارة "في البدء" ألاّ نســـأل عـــن الوقت الذي جرى فيه هذا الحدث ما دام يعني أشياء كثيرة ومنـــها "في بدء الزمان نفسه". ويصعب فهم كيفية بدء الزمان في زمـــان محـــدد. ويصعب تخيل خلق الكون في الساعة الثالثة والدقيقة السابعة عشرة من بعد ظهر يوم أربعاء. كذلك يبدو غريباً القول – وهو ما يفعله بعـــض الناس – إن الخلود سوف يبدأ عندما يموتون. فالخلود لا يمكن أن يبدأ، وقد ينتقل الناس من زمان إلى الخلود، لأن ما مـــن أحـــداث تقـــع في الخلود.

على أي حال، ثمة مشكلة في هذا السطر الاستهلالي الرائع الذي يخبرنا أن الله خلق الكون في البدء، ولكن كيف أمكنه ألاّ يخلقـــه؟ لا يمكن أن يكون قد خلقه في منتصف الطريق. إن القول إنّ شيئاً ما خُلق في البدء يعني القول إن أصله في الأصل. ذلك نوع من الحشو اللغوي. ولهذا، إنّ الكلمات الثلاث الأولى في الإنجيل يمكن حـــذفها مـــن دون فقدان كبير في المعنى. لعل من كتبها تصور أن الزمان بدأ عند نقطـــة معينة، وأنه عند بدء الزمان خلق الله الكون. ولكننا نعرف اليوم أن لا وجود للزمان من دون الكون؛ لأن الزمان والكون ظهـــرا إلى حيـــز الوجود في الوقت نفسه.

إن كتاب التكوين ينظر إلى عملية الخلق التي قام بها الله على أنهـــا انتزاع النظام من رحم الفوضى. في البدء، كانـــت الأشـــياء معتمـــة

وخاوية، ولكن الله منحها من بعد ذلك شكلاً ومادة. وبهـذا المعـنى، تعكس القصة التسلسل المألوف في السرد. فثمة حالات كـثيرة مـن السرد تبدأ بقدر من النظام قبل أن تفقده. وإذا لم تكن ثمة اختلافات أو إزاحات، فإن القصة لن تتحرك من مكانها. فلولا وصول السيد دارسي لبقيت إليزابيث بينيت في رواية كبرياء وهوى للكاتبة جين اوستن ربما من دون زواج إلى النهاية، ولما قُدّر لاوليفر تويست أن يلتقي فاغن لو لم يطلب ما هو أكثر، ولكان هاملت قد وصل به المطاف إلى نهاية أقل صعوبة لو ظل منهمكاً في دراساته في ويتنبرغ.

ثمة جملة استهلالية أخرى في الإنجيل تُضارع السـطر الأول مـن كتاب التكوين في روعتها البلاغية، ونجدها في بداية الإنجيل كما دوّنه يوحنا: في البدء كانت الكلمة، والكلمة كانت مع الله، وكانت الكلمة هي الله.

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the word was God.

إن عبـارة "In the beginning was the Word" إشـارة إلى الشخص الثاني في الثالوث؛ ولكن بما أنها تظهر في أول المقطع النثري، فإننا لا نستطيع منع أنفسنا من التفكير في هذه البداية أيضاً، وهي قضية كلمات. فهذه أول كلمات عن الكلمة الأولى. وكما هو شأن السطر الأول من كتاب التكوين، يبدو النص وموضوع كلامه وكـأن كـل واحد منهما يعكس الآخر لأول وهلة. لاحظ أيضاً الأثر الدرامي الذي يحدثه التركيب النحوي. فالجملة مثال عمّا يعرف تقنياً بتعبير الإرداف، وفيه يوصل المؤلف العبارات واحدة بالأخرى من غير إشارة إلى كيفية تناسقها أو تعلقها بعضها ببعض. (وهو ما توفر في أسـلوب الكتابـة الأميركية عند همنغواي: اجتاز مشرب ريكو وانعطف نحو السـاحة،

وشاهد فيها عدداً قليلاً من المشردين من بقايا الاحتفال، وشعر في فمه بمذاق شراب الويسكي الحامض الذي احتساه في الليلــة الفائتــة...).
ينطوي الإرداف على رتابة محددة، وتسطيح لعبارات الجملة الواحــدة حتى لا يغدو هناك سوى تنويع قليل للنبرة. إن كلمات القديس يوحنا تتجنب هذه الرتابة بتقديم نفسها على أنها سرد صــغير نصــبح فيــه متشوقين إلى معرفة ما سيأتي لاحقاً.

وكما هو الحال في كل أنماط السرد الجيد، ثمة مفاجأة مخبأة لنا في النهاية. فنحن نعلم أن الكلمة كانت في البداية، ثم باتت مع الله، لتغدو بعد ذلك على نحو غير متوقع الكلمة هي الله. ولهذه العبارة أثر مقلــق يوازي أثر عبارة "كان فريد مع عمه، وكان فريد هو عمــه". كيــف يمكن للكلمة أن تكون مع الله، وأن تكون الله أيضاً؟ وكما هو الحــال مع ساحرات ماكبث، نجد أمامنا تناقضاً ظاهرياً بين الاختلاف والهوية. في البدء كان التناقض الذي لا يصدق، والذي يهزم اللغة؛ بمعنى أن هذه الكلمة عينها خارج نطاق إدراك كلمات الإنسان. والمفاجأة يؤكــدها نحو الجملة، فالعبارتان:" In the beginning was the word", "and the word was with God" متساويتان في الطول (ست كلمــات في كل عبارة) وتتمتعان بالنمط الإيقاعي نفسه. ولهذا ربما نتوقع عبــارة أخرى مماثلة لتوازنهما؛ مثلاً "and the word shone forth in trath". ولكننا عوضاً عن ذلك نجد أمامنا عبارة قطعية هي: " and the word was God".

يبدو السطر وكأنه يضحي بصفته الإيقاعية أمام ســطوة هــذا الكشف. إن العبارتين الأوليين المنسابتين تنمــوان لتشــكلان إعلانــاً مقتضباً ورتيباً ومثبتاً، إعلاناً يبدو كأنه لا يقبل النقاش. مــن ناحيــة التراكيب النحوية، نجد أن الجملة تنتهي بنوع من الخذلان، تقطع علينا

توقعنا لقدر من الانتعاش البلاغي النهائي. أما من حيث دلالة المعنى (ودلالة المعنى تعالج قضايا تخص المعاني)، فإن الخاتمة تحشد تشويقاً مدهشاً.

إن واحدة من أشهر الجمل الاستهلالية في الأدب الإنكليزي تنحو هذا المحنى:

"It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.

(الحقيقة المعترف بها في كل مكان هي أن الأعزب الذي يملك مالاً وفيراً لا بدَّ أن يكون في حاجة إلى زوجة).

يُنظر إلى هذه الجملة الأولى من رواية كبرياء وهوى لجين أوستن على أنها إحدى الروائع الصغيرة الخاصة بالمقارنة؛ وإن كانت المفارقة لا تقفز من فوق الصفحة، بل تكمن في الاختلاف بين ما يقال - وهو أن الكل يتفق على أن الأثرياء بحاجة إلى زوجات - والمعنى الواضح والمقصود هو أن هذا الافتراض يمكن العثور عليه عموماً بين أوساط النساء العازبات الباحثات عن زوج ثري. وفي مفارقة معكوسة، إنّ الرغبة التي تعزوها الجملة للعزاب الأثرياء تشعر بها عادة العوانس الفقيرات.

إن حاجة رجل ثري لزوَجة تتجلى على أنها حقيقة شاملة، فتبدو غير قابلة للجدال وكأنها نظرية هندسية، وتظهر وكأنها حقيقة من حقائق الطبيعة. فإذا كانت حقاً حقيقة من حقائق الطبيعة، فإن النساء العازبات لا ينبغي توجيه اللوم لهن إذا ما دفعن بأنفسهن إلى الأمام بوصفهن شريكات المستقبل لهؤلاء الرجال. إنها سنة الحياة بكل بساطة، وإنهن يستجبن لما يرغب فيه عزّاب مرفهون. وهكذا تبرئ كلمات

أوستن الدبلوماسية الدقيقة النساء الشابات غير المتزوجات وأمهاتهن المتجرئات من تهمة الجشع أو التسلق الاجتماعي. وهي تسدل ستاراً من الحشمة والوقار على هذه الدوافع الضارة بالسمعة. غير أن الجملة تسمح لنا أيضاً بمشاهدتها وهي تفعل هذا الفعل، وهنا مكمن المفارقة. فهي توحي أن الناس يشعرون أنهم على ما يرام بشأن رغباتهم الدونية إذا ما تمكنوا من عقلنتها بوصفها جزءاً من نظام الأشياء الطبيعي. وثمة بهجة محدودة يمكن الإحساس بها عند مراقبتهم وهم منشغلون بهذا الاعتقاد السيئ. إن لغة الجملة المجردة والمحسوبة حساباً دقيقاً والحاجة إلى حدٍّ ما على طريقة أوستن المعهودة بحاجة إلى هذه المفارقة اللطيفة كي تزيد حيويتها قليلاً. إن إحدى العلامات التي تشير إلى أن هذه اللغة ليست إنكليزية حديثة هي الفاصلة بعد كلمة acknowledged، والتي ما من شأنها أن تعدُّ ضرورية في نص حديث.

يمكن لمفارقة أوستن أن تكون لاذعة وحادة مثلما هي بعض أحكامها الأخلاقية. وليس ثمة عدد كبير من الأدباء ممن قد يقترح، كما نراها في روايتها "الإقناع"، أن إحدى شخصياتها ربما تكون أفضل حالاً لو لم تولد. وإنه لمن الصعب أن يكون المرء لاذعاً بأشد من ذلك. إن المفارقة التي تستهل بها رواية كبرياء وهوى لا طعم لها مقارنة بها؛ تماماً مثل تلك المفارقة التي تتضمنها الأبيات الأولى من مقدمة جيفري تشوسر للكتابه حكايات كانتربري:

*Whan that April with his showers soote*
*The droughte of March hath perced to the roote,*
*And bathed every veyne in swich licour,*
*Of which vertu engendred is the flowr;*
*Whan Zephyrus eek with his sweete breeth*
*Inspired hath in very holt and heath*

*The tendre croppes, and the yonge sonne,*
*Hath in the Ram his halve cours yronne,*
*And smale fowles maken melodye*
*That sleepen at the night with open ye-*
*So peiketh hem Nature in hir corages-*
*Thanne longen Folk to goon on pilgramages.....*

عندما ينعش الربيع الأرض، يشعر الرجال والنساء بالنسغ نفسه يسري في دمائهم؛ وهو جزء من الإلهام الذي يدفعهم إلى الاستمرار في الحج. ثمة صلة خفية بين دورات الطبيعة الكريمة وروح الإنسان. لكن الناس يحجون أيضاً في الربيع لأن الطقس لطيف على الأرجح. قد يكونون أقل رغبة في سلوك الطريق كله المؤدي إلى كانتربري في معمعان الشتاء. لهذا يبدأ تشوسر قصيدته الكبرى بالاحتفاء بالإنسانية في اللحظة نفسها التي يقلل فيها من شأنها تقليلاً هجائياً. فالناس يذهبون للحج لأنهم عادةً ضعفاء معنوياً، وما إحدى علامات هذا الضعف سوى إيثارهم السفر في وقت من السنة لا يتعرضون فيه إلى انجماد النخاع.

إذا كانت الجملة الأولى من رواية كبرياء وهوى أسطورية، فإن ثمة كلمات استهلالية توازيها في الشهرة في الأدب الأميركي: "Call me Ishmael" (وقد جرت الإشارة إلى إمكانية تحديث هذه الجملة بإضافة فاصلة لا أكثر: ("Call me. Ishmael". إن هذه الجملة الاستهلالية المقتضبة في رواية موبي ديم للروائي ملفيل نادراً ما هي دلالة لما سيحدث بعد ذلك لأن الرواية في الأعم معروفة جيداً بأسلوبها الأدبي المنمق وطويل الجمل. كما أن الجملة تنطوي على مفارقة لطيفة ما دامت شخصية واحدة في الرواية لا غير هي التي تنادي الراوي بالاسم إسماعيل. لماذا إذاً يطلب من القارئ أن يدعوه كذلك؟ هل لأن الاسم هو اسمه الحقيقي أم بسبب مضامين الاسم الرمزية؟ إن إسماعيل

الوارد ذكره في الإنجيل، وهو ابن إبراهيم من زوجته المصرية هـــاجر، لهذا ربما كان إسماعيل اسماً مستعاراً مناسباً لهذا الرحالة صاحب الخـــبرة في الرحيل في الأعماق. أم أن الراوي يريد إخفاء اسمه الحقيقي عنّـــا؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما السبب؟ هل تنطوي صراحته الظاهرة (فهو يبدأ بدعوتنا دعوة لطيفة إلى أن نستخدم اسمه الأول، إن كان هذا حقاً اسمه الأول) على لغز؟

إن النساء اللواتي يحملن الاسم ماريا لا يقلن عادة: Call me Maria (ادعوني ماريا)، بل يقلن "My name is Maria" (اسمي ماريـــا). إن عبارة "Call me X" هي عموماً طلب بأن ينادي المنادي بلقبه، كمـــا هو الحال في جملة " My real name is Algernon Dig by-Stuart, but you can call me Lulu": (اسمي الحقيقي الجيرنون ديغبـــاي – ستيوارت، ولكن في وسعك أن تسميني لولو). إن المرء ينحـــو هـــذا المنحى كي يريح الآخرين. وسيبدو غريباً القول:

" My real name is Doris, but you call me Quentin Clarence Esterhazy the Third" (اسمي الحقيقي دوريس، ولكـــن يمكن مناداتي بالاسم كوينتن كلارنس ايستر هيزي الثالث). على أيـــة حال، إن الاسم "إسماعيل" لا يبدو لقباً تماماً. لهذا يفترض المرء أنه إمـــا أن يكون اسم الراوي الحقيقي أو أنه اسم مستعار اختاره ليشير به إلى مكانته. فإذا كان الأمر كذلك، فإنه يخفي عندئذٍ اسمه الحقيقي عنّـــا، ويخفيه في اللحظة نفسها التي يبدو فيها ودوداً ومســـتميلاً. إن كـــون العالم الغربـــي لا يحتشد تماماً بأناس يدعون إسماعيل، مقارنة بمن يدعى دوريس مثلاً، إنما يبدو مؤكّداً هذه النقطة.

إن عبارة "Call me Ismael" خطاب موجه إلى القارئ، ومثلما هي كل الخطابات، إنه يفضح اللعبة القصصية. إن الاعتراف بوجـــود

قارئ يعني الإقرار بأن هذه رواية، وهو ما تتردد الروايات الواقعيـــة في الإقدام عليه. إذ تسعى عموماً إلى التظاهر أنها ليست روايات أبداً، بل تقارير مطابقة للواقع؛ لأن إدراك وجود قارئ يعني المغـــامرة بتـــدمير مسحتها الواقعية. أما إن كانت رواية موبـــي ديـــك عمـــلاً واقعيـــاً تماماً، فتلك قضية أخرى، ولكنه واقعي لما يكفي من الوقت ليجعل من هذا الاستهلال مخالفاً للكتاب برمته. فالروائي الذي يكتـــب عبـــارة " Dear reader, take a pity on this poor blundering fool of a country doctor" (عزيزي القارئ، أشفق على هذا الطبيب القـــروي الفقير والساذج والأحمق) إنما يعني بكل بساطة الاعتراف بـــأن عبـــارة "عزيزي القارئ" لا تعني وجود طبيب قروي فعلاً، ساذجاً كان أم غير ساذج. بل إن العبارة قطعة من البراعة اللفظية، وليست قطعة من الحياة الريفية، وفي هذه الحالة قد نكون أقل ميلاً للشفقة على الطبيب الأحمق مما لو عرفنا أو افترضنا أنه حقيقي. (ويؤمن بعض منظري الأدب عرضاً أنك لا تستطيع حقاً أن تشفق على شخصية خيالية أو تعجب بهـــا أو تخافها أو تنفر منها، ولكن يمكنك أن تعيش مثـــل هـــذه الأحاســـيس والعواطف على نحو "متخيل" ليس إلاّ. إن النـــاس الـــذين يلتصـــقون ببعضهم بعضاً شاحبـــي الوجوه وهم يشاهدون أشرطة رعب إنما هم خائفون على نحو متخيل وليس حقيقة. وهذه أيضاً قضية أخرى).

وبما أن "إسماعيل" يبدو اسماً أدبياً أكثر مما هو اسم حقيقي. فتلك علامة أخرى على أننا في حضرة رواية. من جهة أخرى، قـــد يبـــدو الاسم خيالياً لأنه ليس اسم الراوي بل اسم مستعار. ربما اسمه الحقيقي فريد وورم واختار هذا اللقب الأكثر غرائبية للتعويض عن الحقيقة. فإذا لم يكن اسمه الحقيقي إسماعيل، فإن القارئ قد يتساءل عن اسمه الحقيقي، ولكن إذا لم يُقدم لنا اسمه الحقيقي، عندئذٍ لا يكون له مثل هذا الاسم.

لا يبدو الأمر وكأن ملفيل يخفيه، فأنت لا تستطيع إخفاء شيء ما لا وجود له. فكل ما يشير إلى حضور إسماعيل بوصفه شخصية مجموعة من علامات سود على صفحة. فعلى سبيل المثال، ليس مفهوماً الادعاء بأن له ندبة على جبينه ولكن الرواية أخفقت في ذكرها. فإذا كانت الرواية لا تذكرها، فإنها غير موجودة إذاً. إن مقطعاً قصصياً قد يخبرنا أن إحدى شخصياته تخفي حقاً، فإنه ليس الأجزاء من القصة شأنه شأن الاسم المستعار نفسه. وتضم رواية تشارلز ديكنز الأخيرة "لغز ادوين درود" شخصية تبدو بوضوح أنها متنكرة، وقد تكون شخصية سبق لنا أن التقيناها في مكان آخر من الكتاب. لكن طالما أن ديكنز مات قبل أن يفرغ من تأليف الكتاب، فإننا لن نعرف أبداً الوجه الذي يكمن وراء القناع. صحيح أن ثمة شخصاً ما تحت هذا القناع، ولكنه ليس أي شخص على وجه التحديد.

* * *

لنعد قليلاً من جديد إلى الشعر، مستشهدين ببداية ست قصائد مشهورة، وأولاها البيت الاستهلالي من قصيدة "إلى الخريف" للشاعر جون كيتس: Season of mists and mellow fruitfulness (موسم الضباب والنماء البهيج). الشيء الذي يشد انتباه المرء بخصوص البيت الأول هو ثراء النسيج الصوتي، إذ إنه يتناغم تناغماً دقيقاً مثل تناغم أوتار سيمفونية، محتشداً بخرخشة أصوات الحرف سين وهمسات صوت الحرف ميم. وكل ما فيه صفيري ومنساب برقة، ونادراً ما يحتوي على أي أصوات حروف غير صائتة قوية أو حادة. وقد يبدو صوت حرف الفاء في كلمة fruitfulness استثناءً، ولكن صوت حرف الراء الذي يلفظ بمعيته يعمل على تخفيف حدته. كما نلاحظ أنّ ثمة نسيجاً قوياً من الأصوات هنا، يحتشد بالمتوازيات والتنويعات الدقيقة. فصوت

حرف الميم في كلمة mists ينعكس في صوت حرف الميم في كلمة mellow، وصوت حرف الفاء في أداة الإضافة of يتردد صداه في صوت حرف الفاء في كلمة fruitfulness، وصوت حرفي السين في كلمة mists يقابله من جديد في مقطع ness من كلمة fruitfulness. أما صوت الحرف e في كلمة season، وصوت الحرف i في كلمة mists وصوت الحرف e في كلمة mellow فتشكل كلها نموذجاً دقيقاً من التشابه والاختلاف.

ويشد الطابع المحكم للبيت الأنظار إليه، ويفلح في حشد أكبر عدد ممكن من المقاطع من دون أن يتحول إلى حدّ التخمة أو شديد الحلاوة. والقصد من وراء هذا الثراء الحسي استحضار خصوبة فصل الخريف لتبدو اللغة وقد باتت جزءاً مما تتكلم عنه. إن هذا البيت يحتشد بالمعاني، لهذا، إنّه مما لا يبعث على الدهشة أن تستمر القصيدة في الحديث عن الخريف نفسه بهذه العبارات:

*To bend with apples the mossed cottage-trees,*
*And fill all fruit with ripeness to the core;*
*To swell the gourd, and plump the hazel shells*
*With a sweet kernel; to set budding more,*
*And still more, later flowers for the bees,*
*Until they think warm days will never cease,*
*For Summer has o'er-brimmed their clammy cells.*

ربما تتحدث القصيدة على نحو غير متعمد عن نفسها في هذا المقام في تصوير شكل الخريف. وهي تتفادى أن تكون فاترة ومترعة؛ وإن كانت مهيأة للتعرض لمثل هذا الخطر. وكما هو شأن الخريف، فإنها تتوقف عند نقطة قد تكون عندها حالة النضج دائماً قد تحولت إلى فائض ثقيل الوطأة (النمو في حالة الخريف، واللغة في حالة القصيدة).

لكن، ثمة ضوابط داخلية تحول دون مثل هـــذا الإفـــراط البغـــيض إلى النفس.

وثمة كاتب إنكليزي أحدث من كيتس وهو فيليب لاركن يكتب أيضاً عن النمو الطبيعي في قصيدته "الأشجار":

*The trees are coming into leaf*
*Like something almost being said...*

هذه صورة صريحة وتتصف بالجرأة للشاعر لاركـــن المعـــروف بكآبته. فهي ترى الأوراق المزهرة كالكلمات عند مرحلة التمفصل. ولكن ثمة إحساساً تفككك فيه الصـــورة نفســـها. فعنـــدما تـــورق الأشجار، فإنها لن تخفي الحقيقة، والقضية ليست أن الأشجار، مثلاً، همس الآن وسوف تصرخ بعدئذٍ. إننا قد نفكّر في شـــجرة تســـعى جاهدة كي تورق؛ مثل شخص ما يحاول التفوه بعبارة ما. ولكن من غير المرجح أن نتخيل شجرة مزهرة تماماً على أنها جملـــة فصـــيحة. وهكذا فالتشبيه صحيح الآن، ولكنه لن يبقى كذلك في مرحلة مقبلة عندما تكتمل العملية كلها. إنّ أحد الأوجه المثيرة في الأبيـــات هـــو الأسلوب الذي يجعلنا نرى فيه شجرة بما فيها مـــن أغصـــان وأوراق وأماليد بوصفها صورة بصرية لجذور اللغة الخفية. تبدو العمليات التي تؤشر خطابنا وكأنها صُورت تصويراً شعاعياً وظهرت وتحولـــت إلى عبارات صورية.

تبـــدأ قصـــيدة أخـــرى للاركـــن أكثـــر شـــهرة بعنـــوان The Whitsun Wedding على هذا النحو:

*That Whitsun, I was late getting away:*
*Not till about*
*One-twenty on the sunlit Saturday*
*Did my three-quarters-empty train pull out...*

البيت الأول وهو مؤلف من خمس تفاعيل ومقطعين قصير ثم طويل iambic pentameter، عادي على نحو محسوب وعرضي وعامي. وما من أحد سوف يحزر أن هذا شعر إذا صادفه خارج هذا السياق. لكن يبدو أن القصيدة أدركت هذا الأمر فانتقلت انتقالة سريعة مضادة. فالكلمات الثلاث "Not till about" تشكل نصف بيت، على حين كنا نتوقع بيتاً كاملاً ذا خمس تفاعيل، ويمثل نصف البيت هذا معالجة بارعة ومفاجئة للبحر الشعري الذي يبشر بـ "نعم"، هذا شعر حقاً، وإن لم تكن قد تصورت هذا قبل ثانيتين: ما الشيء الآخر الذي يتضمنه البيت تلميحاً لذلك؟ القوافي المنسابة بخلاف النظام المدروس للغة، والتي تمنحه شكلاً متحفظاً وحكيماً. هذا فن على أية حال، وإن كان يميل إلى حدٍّ ما إلى إخفاء هذه الحقيقة. إن الإنكليزي من أبناء الطبقة المتوسطة لا يكشف عن صنعته على النحو الذي لا يتباهى به غندور باريسي متذوق للجمال أكثر من تباهيه برصيده المصرفي أو براعته الجنسية.

إن النقاد يسعون دوماً وراء الغموض، وثمة غموض معلوم في البيت الأول من قصيدة من نظم اميلي ديكنسون:

*My life closed twice before it's close:*

لقد كتبت ديكنسون "it's" – وهي فاصلة البقال كما نسميها اليوم – بدلاً من "its" لأنها تستعمل علامات التنقيط استعمالاً عشوائياً. كما أنها كتبت upon هكذا: opon. المؤكد دوماً أن كبار الأدباء يقترفون الأغلاط كأي شخص آخر. فقد أخفق دبليو. بي.ييتس ذات مرة في الحصول على وظيفة أكاديمية في مدينة دبلن لأنه أخطأ في هجاء كلمة professor في استمارة الطلب.

ويمكن للأفعال أن تمارس بعض الحيل الغريبة، إذ يفترض أن يعني البيت الشعري لديكنسون شيئاً يشبه ما يأتي: "قبل أن أموت، سأمر

بتجربتين محزنتين ومدمرتين بما يكفي لمقارنتهما بالموت نفسه". لكـــن، كيف تعرف أنها ستمر بتجربتين لا غير إن لم تكن قد ماتت أصلاً؟ إن الفعل closed يرد في صيغة الماضي لأن هاتين اللحظتين المنطويتين على خسارة قد حدثتا قبل الآن، ولكن تأثير هذا يتمثل في جعــل مــوت الشاعرة يبدو وكأنه قد حدث قبل الآن أيضاً. ومن شأن الجملــة أن تكون ركيكة لو كانت مكتوبة على هذا النحــو: ( Before my life ends, it will already have ended twice) حتى لو كان هذا هــو معنى البيت ربما. وهكذا، ثمة إحساس غريب عندما تخاطبنا ديكنســون من القبر. فإذا كانت تعلم أنه لا توجد سوى ميتتين رمزيتين في حياتها، عندئذٍ ينبغي لها أن تكون ميتة قبل الآن، أو أن تكــون علــى فــراش الموت. فالموتى هم أولئك الأشخاص الذين لا يمكن أن يحدث لهــم أي شيء أكثر من ذلك. فهم متحررون من كل حدث تماماً، ومع هــذا، فإن الكتابة والموت لا ينسجمان. لهذا لا يمكن أن تكون ديكنسون ميتة حتى لو كانت تكتب وكأنها ميتة.

وثمة استهلال مذهل في الأدب الأميركي يرد في الأبيات الافتتاحية من قصيدة مقبرة الكويكر في نانتوكيت لروبرت لاويل:

*A brackish reach of shoal off Madaket*
*The sea was still breaking violently and night*
*Had steamed into our North Atlantic Fleet,*
*When the drowned, sailor clutched the drag-net. Light*
*Flashed from his matted head and marble feet,*
*He grappled at the net*
*With the coiled, hurdling muscles of his thighs...*

البيت الأول من هذا المقطع يتخم تماماً. وإذا ما قرأته بصوت عالٍ بما فيه من أصوات حروف صائتة خشنة وأصوات حروف غير صــائتة

مقحمة فإنك تكون كمن يلوك شريحة لحم مقلية. أما اسـم المكـان Madaket فهو مثالي بالنسبة للغة المقطع الجزلة والقوية. إنها ذلـك النمط من اللغة الذي يعكس البيئة ذات المادة الخام التي يصورها. ومن شأن البيت: The sea was still braking violently and night أن يكون خماسي التفعيلة ومن مقطعين لولا كلمـة still الـتي تفسـد النموذج. لكن القصيدة لا تريد سلاسة ولا نسقاً؛ وهو مـا يوضـحه التركيب النحوي أيضاً:

*The sea was still breaking violently and night*
*Had streamed into our North Atlantic Fleet,*
*When the drowned sailor clutched the drag-net. Light*
*Flashed from his matted head and marble feet....*

ثمة تكسر عنيف في الشعر كما في المحيط. فالبيت الثالث يُنـهي بإشارة جريئة جملة ويبدأ بأخرى جديدة فيها كلمة واحدة تسـتمر. أقول "كلمة واحدة تستمر" لأن البحر هو الذي يوجب أن يكـون البيت قادراً على التوسع إلى كلمة واحدة من مقطع واحد. وهكـذا يبدأ لاويل على نحو متهور جملة جديدة بكلمة مفاجئة هي "Light" في وقت يكون فيه قد وصل نهاية البيت. ونتيجة لذلك، نجد أمامنـا نقطة بعد "drag-net" التي تؤشر توقفاً قصيراً ولكنه تام. ثم تأتي بعد ذلك كلمة "Light" معلقة، بعد أن نكون قد وصلنا إلى نهاية البيت، لنتحول على أثر ذلك إلى بداية السطر الجديد. ويجـري التلاعـب بالتركيب النحوي ونوع البحر الشعري لإنتاج بعض الآثار الدرامية الخالدة.

ويمكننا أيضاً أن نلاحظ القلب الغريب في البيت:

"night / had steamed into our North Atlantic Fleet:

المناسب أكثر في هذا الصدد هو الحديث عن " fleet steaming into the night" أسطول يبحر ليلاً، وكما هو معـــروف، إن الليـــل يبدو وكأنه يشير إلى أنه أشبه بمركـــب، مركـــب ربمـــا يوشـــك أن يحدث اصطداماً. (ثمة حالات قلب مشابهة في أعمال شكسبير – مـــثلاً "His coward lips did from their clour fly" وهي صورة مأخوذة من مسرحية يوليوس قيصر التي تبدو عبارة عقلية تتطلب انتباهاً شديداً وتفكيراً مركزاً، ومتكلفة فلا تقـــدر علـــى الإقنـــاع. أمـــا كلمـــة "Hurdling" في البيت: coiled, hurdling muscles فإنها تعني علـــى ما يفترض:

"like those of a hurdle"

ولكن العبارة يمكن أن تنطبق أيضاً على لغة القصيدة نفسها، وهي لغة محكمة وصعبة ومحيرة.

إن الافتتاحيات الأدبية ليست كما تبدو عليه دائماً. خـــذ علـــى سبيل المثال الأبيات الاستهلالية الرائعة من قصيدة جون ملتون المعروفة ليسيداس؛ وهي قصيدة نُظمت في ذكرى صديقه الشاعر ادوارد كنـــغ الذي غرق في البحر فأصبح ليسيداس في القصيدة:

*Yet once more, O ye laurels and once more*
*Ye myrtles brown, with ivy never sere,*
*I come to pluck your berries harsh and crude,*
*And with forced fingers rude,*
*Shatter your leaves before the mellowing year.*
*Bitter constraint, and sad occasion dear,*
*Compels me to disturb your season due,*
*For Lycidas is dead, dead ere his prime,*
*Young Lycidas, and hath not left his peer:*
*Who would not sing for Lycidas? He knew*

*Himself to sing, and build the lofty rhyme.*
*He must not float upon his wat'ry bier*
*Unwept, and welter to the parching wind,*
*Without the meed of some melodious tear.*

إن الاسم ليسيداس يرن رنيناً حزيناً في هذه الأبيات وكأنه رنين جرس جنائزي. الحق أن هذه المفردات الاستهلالية محتشدة بالصدى والتكرار:

*"Yet once more... and once more"*
*"dead, dead ere his prime"*
*"Who would not sing... He knew himself to sing".*

ويولد هذا كله أثراً طقسياً أو احتفالياً يناسب القصيدة على نحو يكفي لأن تكون أداءً تمثيلياً عاماً أكثر مما هي صرخة ملؤها الحزن ونابعة من القلب. ربما لا يعرف ملتون كنغ معرفة جيدة جداً، وليس من سبب يدفع إلى الافتراض أنه شعر في الأقل بحزن عميق لوفاته قبل الأوان. على أي حال، كان كنغ ملكياً في حين كان ملتون نفسه مدافعاً باسلاً عن شبق تشارلز الأول. وكان الرجل المتوفى يتدرب ليصبح رجل دين، بينما يستمر ليسيداس في هجومه العنيف على مؤسسة الكنيسة، وهي مهمة خطيرة في ذلك العصر. ومما لا ريب فيه أن هذا هو السبب الذي جعل ملتون يمهر القصيدة بالحرفين الأولين من اسمه.

الحق أن هذه الأبيات الكئيبة قد تعبّر في صيغتها المشفّرة عن تردد متعب ومحدد فضلاً على الحزن. فعندما يتكلم ملتون عن ضرورة جني الثمار غير الناضجة لكل من الغار والآس، وهما رمزا الشاعر، فإنه يعني أنه مضطر للتوقف عن استعداداته الروحية اللازمة ليصبح شاعراً عظيماً من أجل أن يؤلف مرثاة. ولهذا، إن الأصابع التي تقطف

الثمار مكرهة وليست حرة. وهو أيضاً السبب الذي يجعلها تفتقر إلى البراعة، بمعنى أنها ليست ماهرة بالقدر الذي يمكنها من الكتابة. الحق أن هيمنة البيت وسطوته والذي يطرح هذا الادعاء أكثر من كافٍ لتنفيذه. فهذا البيت ليس شعراً تعوزه البراعة أبداً، بل إنه غاية في الدقة والمهارة. ووطأة الواجب الذي يشعر به ملتون ملقىً على عاتقه ثقيلة جداً؛ مما يجعل الشعر يوحي وكأن الشاعر مضطر مرتين لأن "القيد المر" "يجبره" على الإمساك بقلمه. أما "الحدث الحزين" فهو بطبيعة الحال موت كنغ، غير أن المرء يتساءل إنْ لم يكن ملتون يفكر أيضاً بإحباطه الشخصي لاضطراره إلى الخروج من السبات الروحي من أجل تكريم زميل له. يبدو الأمر وكأنه يفلح في تحويل السخط إلى وفاء.

ثمة تطابق بين موت كنغ المبكر وعدم نضج القصيدة، يشير إليه تعبير berries harsh and rude (الثمار الجافة والفجة). إن ملتون مضطر إلى ابتكار لوعته من المادة التي لم تنضج بعد. ويبدو هذا وكأنه يعكس على الغار والآس إحساسه الشخصي بعدم النضوج بوصفه شاعراً. ربما ما كان من شأنه أن ينظم هذا الشعر الرائع أبداً ما لم يكن قد شعر أنه مضطر إلى نظمه. القضية قضية واجب وليست تلقائية. وعلى هذا الأساس، إن عبارة " Who would not sing for Lycidas؟ (من ذا الذي لا يغني من أجل ليسيداس) مخادعة على نحوٍ مهيب. قد يكون رد فعل جون ملتون صريحاً؟ وهل صحيح أن كنغ لم يكن لديه ندٌّ بوصفه شاعراً وهو الذي لم يكن أعظم شعراء العالم المسيحي؟ مرة أخرى، ماذا بشأن جون ملتون؟ إن هذه العبارات ليست سوى مقاطع نموذجية من الغلو. فنحن لا يُتوقع منّا أن ننظر إليها على أنها صادقة صدقاً متوهجاً. صحيح أن البيتين:

*He must not float upon his wat'ry*
*Unwept, and welter to the parching wind*

يبدوان على درجة كافية من الرقة. (المدهش أن هذين البيتين كُتبا بعدد قليل من أصوات الحرف دبليو من دون أن يشعر المـــرء أن ثمـــة إفراطاً في ذلك). لكن قد توحي العبارات أيضاً أن شخصاً ما ســوف يضطر إلى الحزن من أجل كنغ. ولهذا، الأفضل أن يضطر ملتون نفسه إلى ذلك.

إن صورة النعش المائي صورة بالغة القوة على نحو استثنائي. وكما أوضح النقاد، إنها تستحضر صورة رهيبة لإنسان قُذف بـــه إلى المـــاء ولكنه في الوقت نفسه يحتضر من شدة العطش. (ريح جافة parching wind). أما "الدمعة الشجية" (melodious tear) فهي صورة جريئـــة ما دام الدمع لا يطلق صوتاً حاداً أو يصرح بصوت عال، وتخص قضية البكاء على ليسيداس وتمنحه قصيدة كما تمنحه الماء أيضاً. ثمـــة أمـــر غريب إلى حدٍّ ما بهذا المعنى الأخير الذي تنطوي عليه الجملة مـــا دام الافتقار إلى الماء يعد آخر مشكلة من مشكلات رجل غريـــق. وتعـــني كلمة meed في هذا السياق تقديراً وثناءً، ولكنها يمكن أن تعني أيضـــاً مكافأة؛ مما يوحي على نحو غريب أن القصيدة تُمنح إلى كنـــغ علـــى سبيل التعويض عن موته. ويفترض المرء أن المعنى الأول للمفردة هـــو الذي يفكر فيه الشاعر.

إن الحقيقة المتمثلة في أن ملتون قد يكون منهمكاً في كتابة شيء مميز على نحو متردد إنما هي ليست هنا أو هناك. فالشـــاعر يمكنـــه أن يؤلف مرثاة صادقة من دون أن يشعر بأدنى اضطراب، مثلما في وسعه أن يكتب عن الحب من دون أن يشعر بأدنى مشاعر الحب. إن أبيـــات ملتون بالغة التأثير؛ حتى إذا لم يكن الشاعر متأثراً، أو غير متـــأثر، في

الأقل، لموت كنغ قبل أوانه. ويرتاب المرء في أنه مضطرب اضطراباً أكبر باحتمال أن يكون هو نفسه قد توقف في ريعان شبابه قبل أن تؤاتيه الفرصة لأن يصبح الشاعر العظيم الذي يتطلع إليه. إن كلاً من موت كنغ المبكر وعدم نضوج ملتون المفترض بوصفه شاعراً إنما يذكراننا بهذا الاحتمال المخيف. فهو سوف "يُقتلع" plucked أيضاً في نهاية المطاف، وربما قبل أوانه مثلما نراه يقتلع الثمار الآن ليحزن على موت زميله في غير موسمه. إن اقتلاع الثمار يعني التسبب في إلحاق الموت في ذلك النبات، حتى إن كان المرء يفعل ذلك من أجل الفن، وبالتالي من أجل الحياة.

إن ملتون يقدم لنا ليسيداس على النحو الذي قد يحضر فيه المرء شعائر جنازة زميل لا يشعر المرء نحوه بأية مشاعر محددة. ليس ثمة نفاق في هذا الصدد، بل على العكس، سيكون من النفاق التظاهر بحزن لا يشعر به المرء. إن حضور مراسيم جنازة أحد المعارف يعني توقع الإحساس بمشاعر ملائمة لإجراءات المراسيم نفسها. وعلى هذا النحو، إن مشاعر ملتون في هذه القصيدة مرتبطة باستراتيجياتها اللفظية. وهي لا تتألف من مرض قلب يتوارى من خلفها. إن الأفراد في حقبة ما بعد الرومانسيين من أمثالنا ميالون إلى الارتياب في أن العاطفة شيء والعرف شيء آخر. المشاعر الحقيقية تعني طرح حيل المظاهر الاجتماعية والحديث بشكل مباشر من القلب. لكن ربما لم يكن هذا ما يدور في ذهن ملتون ولا ما يدور في ذهن عدد من الثقافات غير الغربية.

وليس هذا أيضاً ما يمكن أن يدور في ذهن جين أوستن، فالمشاعر الحقيقية عندها وعند الأدباء الكلاسيين المحدثين على وجه العموم، لها أشكالها المناسبة في التعبير العلني الذي يُنظمه العرف الاجتماعي. أن

تقول عرفاً convention – وهي تعني حرفيـــاً coming together – يعني القول إن تصرفاتي العاطفية ليست خاضـــعة لنفســـي وحـــدها. فعواطفي ليست ملكيتي الخاصة، لأنها مجتمع فرداني أكثر مما قد يتصور ملتون أو أوستن؛ بل على العكس، ثمة معنى أتعلم فيه سلوكي العاطفي بالمشاركة في ثقافة عامة. فالسوريون لا يندبون الميت على النحو الذي يندبه به الاسكتلنديون. إن العرف وسداد الرأي عميقا الجـــذور. ولا يعني سداد الرأي في نظر أوستن تناول الموز بالشوكة والسكين بل يعني أن تسلك سلوكاً ينم عن الإحساس والشعور بالمسؤولية تجاه الآخرين. إن الأدب أو الحشمة ينطويان على ما هو أكثر من عـــدم البصـــاق في دورق فيه شراب الشيري. كما يعنيان ألاّ يكون المرء غلـــيظ الطبـــع ومتعجرفاً وأنانياً ومغروراً.

ولا يخنق العرف المشاعر بالضرورة. ويمكن أن يحكم العرف على أن استجابة عاطفية ما ليست مفرطة مثلما هي ليست شحيحة أكثر مما ينبغي. وسواء آمن الفرد بأن العواطف والأعراف مرتبطة فيما بينها أو في حالة عداء مستحكم، فإن ذلك موضـــع خـــلاف بـــين هاملـــت وكلوديوس منذ مطلع مسرحية شكسبير. فهاملـــت يـــؤمن بأســـلوبه الفرداني بأن العواطف كالحزن ينبغي أن تغض النظـــر عـــن المظـــاهر الاجتماعية، في حين يتبنى كلوديوس وجهة النظر القائلـــة إن الشـــعور والمظهر ينبغي أن يكونا في حالة انسجام أكثر من هذه. وهذا جزء من الاختلاف بين اليانور وماريانا داشوود في رواية العقل والعاطفة لجـــين أوستن. ويمثل الشعر نموذجاً جيداً للمشاعر والمظاهر عندما لا تكـــون في حال صدام بالضرورة. وقد يعزز المظهر من قوة المشاعر تماماً مثلما قد يقمعها. لهذا، إن قصيدة ليسيداس ليست تعبيراً عن حـــزن ملتـــون لوفاة كنغ، بل هي حزنه الشخصي نفسه. إنها نوع من أنواع المراثـــي

الواجبة والاحتفائية المناسبة لمثل هذه الظروف. وليس ثمة مجال للشك في عدم صدقيتها، مثلما قد لا أكون صادقاً إذا ما تمنيت لك صباحاً طيباً عندما أكون منشغلاً بقضايا أكثر إلحاحاً من نمط الصباح الذي يمكن أن تصادفه.

***

لعل أشهر مسرحية من مسرحيات القرن العشرين، وهي في انتظار غودو لصاموئيل بيكيت، تستهل بالسطر الكئيب الآتي: "لا شيء نفعله". الكلمات يتفوه بها إستراغون الذي يرافقه صاحبه فلاديمير في سأم تام ونعاسة لا سبيل إلى التخفيف منها. لقد كانت أشهر شخصية تحمل ذلك الاسم في القرن العشرين هي شخصية فلاديمير لينين الذي ألّف كراسة ثورية بعنوان: ما الذي نفعله؟ ربما كانت هذه مصادفة لا أكثر؛ وإن لم يكن مما يرد في كتابات بيكيت محسوباً حساباً أقل دقة. فإذا كانت الإشارة قصدية، عندئذٍ قد يكون السطر قد أُعطي لاستراغون بدلاً من فلاديمير ليجعله يبدو أقل وضوحاً. وهنا يمكن أن يُستَهل مقطع درامي يُعد إجمالاً مقطعاً يزدري التاريخ والسياسة كي يصور حالة إنسانية لا نهاية لها، بإشارة حكيمة وخدرة إلى واحد من أخطر الأحداث السياسية الحديثة وأهمها وهي الثورة البلشفية.

ليس في هذا ما يثير الدهشة ما دام بيكيت نفسه لم يكن بأي حال من الأحوال شخصية غير سياسية. فقد قاتل ببسالة في صفوف المقاومة الفرنسية في أثناء الحرب العالمية الثانية، وكرمته الحكومة الفرنسية بعد ذلك. وفي مرحلة من المراحل نجا بمعجزة من أسر الغستابو هو وزوجته التي لا تقل عنه بسالة وشجاعة. إنّ أحد أوجه أدبه الذي لا يتصف بالشمولية هو فكاهته التي تبدو في ابتذالها وحذلقتها التي لا تنم عن مشاعر صاحبها وظرفها اللاذع وحدتها الهجائية القائمة وهروبها

الفانتازي السوريالي إرلنديةً بكل ما في الكلمة من معنى. وعندما سأل صحافي باريسي بيكيت المولود في دبلن إن كان إنكليزيـــاً، ردَّ عليـــه قائلاً: على العكس.

وثمة مقطع آخر يتصف بالصبغة الإرلندية مأخوذ من رواية فلان اوبراين العظيمة الشرطي الثالث، التي تستهل بهذه الكلمات المرعبة:

ليس كل واحد يعرف كيف قتلت فيليب ماذرز العجوز بتحطيم فكه بمسحاتي. ولكن، بدايةً، الأفضل أن أتحدث عن صـــداقتي لجـــون ديفني لأنه كان أول من طرح ماذرز العجوز أرضاً بتسديد ضربة قوية إلى عنقه بمنفاخ دراجة هوائية صنعه بنفسه من قضيب معدني مجـــوف. كان ديفني رجلاً مهذباً وقوياً ولكنه كسول وبليد الـــذهن. وكـــان مسؤولاً مسؤولية شخصية عن الفكرة برمتها في المقـــام الأول. وهـــو الذي أخبرني أن أحضر مسحاتي، وهو الذي أصـــدر الأوامـــر عنـــد الاقتضاء وكذلك التفاصيل إذا ما تطلب الأمر.

ولدت منذ زمن طويل، وكان أبـــي فلاحاً قوياً وكانـــت أمـــي تملك خمارة...

إذا كانت لغة النص في الأصل تبدو غريبة قليلاً، فلعـــل ذلـــك مرجعه أنّ أوبراين كان متحدثاً إرلندياً طلق اللسان، وكتـــب بعـــض مؤلفاته باللغة الإرلندية. ولهذا فإنه في هذا السياق لا يكتب بلغتـــه الأم وإن كان يتكلم الإنكليزية بطلاقة تضارع طلاقة ونستون تشرشل. إن الإنكليزية - الإرلندية تعطي أحياناً انعطافاً غـــير مـــألوف للكـــلام الإنكليزي الفصيح، وبهذا تغدو وسطاً خصباً لإحداث آثـــار أدبيـــة. فالاسم ماذرز mathers على سبيل المثال، يلفظ في إرلنـــدا Ma-hers

لأن الحرفين th يلفظان بالإرلندية لفظاً مغايراً عما هو في الإنكليزيـــة. كما أن عبارة "ولدت منذ زمن طويل I was born a long time ago تمثل أسلوباً غير مألوف للقول إنني كبير في السن I am old، وأســـلوباً متطوراً تطوراً مدهشاً. أما عبارة strong farmer فلا تعني بالإرلنديـــة فلاحاً قوي البنية والعضلات وإنما الذي يملك مساحات شاسعة مـــن الأراضي.

إن لغة هذه الأسطر تختلف اختلافاً شديداً عن الاستهلال في رواية ممر إلى الهند وهو ما يمكن للمرء أن يتخيله. ففي حين نجد نثر فورستر مهذباً ورقيقاً، فإن نثر أوبراين يفتقـــر إلى الصـــنعة الفنيـــة ويتصـــف بالبساطة. وثمة خشونة في النثر مثل خشونة الشخصيات التي تقـــدمها. وما الجملة الأولى المنتقلة من موضوع إلى موضوع والتي تمتـــد علـــى أسطر عدة إلا أحد الأمثلة على ذلك. فهي تحتوي علـــى عـــدد مـــن المقاطع الواضحة ولكنها لا تحتوي إلا على علامـــتين مـــن علامـــات الوقف؛ مما يمنحها تأثر راوٍ يدمدم أو يغمغم ويعبّر عن أفكاره المشـــتتة بصوت عالٍ. إنني أقول مشتتة لأن ثمة عدم انسجام غريباً في مثل هذه الجملة: كانَ ديفني رجلاً مهذباً وقوياً ولكنه كسول وبليد الـــذهن. إن فكرة كون الرجل كسولاً وبليد الذهن لا تبدو ذات أثر كبير في سياق الموضوع المطروح. إن الفقرة هي التي تجعله يبدو فعالاً ونشيطاً وحسن التنظيم على نحو معقول. وربما لهذا السبب جاءت العبارة بلا جـــدوى من طرق الراوي. إننا نفترض أن الراوي رجل؛ لأن الرجال، بدايـــة، يرجح أن يرتكبوا جريمة قتل أكثر من النساء. ومن ناحيـــة ثانيـــة، إنّ النساء إذا ما ارتكبن جريمة قتل حقاً، فإنهن لن يفعلن ذلك بتحطيم فك الضحية بمسحاة. وثمة سبب آخر هو أن الراوي وديفني يبدوان مثـــل صديقين حميمين منذ زمن بعيد. كما أن المؤلفين الـــذكور يميلـــون إلى

إيثار الرواة الذكور. على أية حال، قد يكون هذا الكلام كله افتراضات.

مثل هذه البساطة تتطلب فناً كبيراً، لكن النثر في أسلوب أوبراين يتصف بأنه يفتقر إلى الطابع الفني، وإن كانت الفقرة كلها قد كُتبت على نحو دقيق لإحداث أقوى أثر درامي. لاحظ على سبيل المثال مدى سطوة الاعتراف الاستهلالي (ليس كل واحد يعرف كيف قتلت فيليب ماذرز العجوز) Not everybody knows how I killed old phillip Mathers وكيف عززه المؤلف بالنفي. كما هو مألوف، إن هذا العمل القصصي مهتم بالنفي، ولهذا، من المناسب أن تكون الكلمة الأولى هي ليس (Not). ولو كانت الجملة الاستهلالية مكتوبة بصيغة I killed old phillip Mathers لافتقرت إلى الارتجال الصارخ الذي تتسم به الجملة الاستهلالية التي تكتسب قدراً من قوتها المثيرة للأعصاب بدلاً من جعلنا ندرك أن الراوي قتل ماذرز في وقت يبدو فيه مركزاً على شيء آخر (على حقيقة أن أحداً ما لا يعرف عن ذلك شيئاً). وإذا كان هذا هجوماً حاداً على أحاسيس القارئ، فإنه في الوقت نفسه هجوم غير مباشر، إذ ما إن يصرح الراوي بهذا التصريح البالغ الخطورة حتى تنحرف الجملة جانباً فجأة عن هذا المسار (لكن، بداية، الأفضل أن أتحدث عن صداقتي لجون ديفني). وهذا أسلوب بارع لتعزيز قوة الإعلان الاستهلالي. فالقارئ نجده فاغراً فاه في حين ينتقل الراوي انتقالاً هادئاً إلى موضوع آخر وكأنه غير مدرك للطبيعة المدمرة لما تفوه به قبل قليل. وثمة أمر غريب إلى حدٍّ ما، مصادفة، بشأن عبارة "ليس كل واحد يعرف أنني قتلت فيليب ماذرز العجوز"، إذ إن عبارة "ليس كل واحد" توحي أن عدداً قليلاً من الناس يعرف بما حدث، مما يشير إلى أنَّ الجريمة مكشوفة إلى حدٍّ ما.

ثم يأتي انتقال الراوي إلى قضية إعطاء العذر لنفسه، إذ ما إن اعترف بأنه حطم فك ماذرز حتى شغل نفسه بإلقاء اللوم على ديفني الذي يفترض أنه هو الذي سدد الضربة الأولى، وأنه هو "المسؤول مسؤولية شخصية عن الفكرة برمتها في المقام الأول: يبدو الأمر وكأن الراوي الذي يظل من دون اسم على امتداد القصة يأمل أننا بعد أن نكون قد مضينا قُدماً في قراءتنا من عبارة "وهو الذي أخبرني أن مسحاتي" إلى عبارة "التفاصيل إذا تطلب الأمر"، فإننا سوف نكون قد نسينا أنه وصف نفسه قبل قليل على أنه هو القاتل. ثمة شيء ما أشبه بالكوميديا السوداء بشأن هذه الانعطافة تماماً مثلما نجد ما يشبه الطعنة الضعيفة مسددة للتبرير الذاتي: "هو الذي أخبرني أن أحضر مسحاتي". يصعب علينا أن نتصور هيئة محلفين تأخذهم الرأفة لهذه المعلومة. وثمة ما يستدعي الضحك أيضاً بخصوص غموض العبارة "والتفاصيل إذا تطلب الأمر"، إذْ ما هي تلك التفاصيل؟ أهي تفاصيل للراوي عن السبب الباعث على قتل ماذرز؟ (هل كان يعلم هذا من قبل؟) أم هي تفاصيل عن كيفية تنفيذ العملية؟ أم إنها تفاصيل متوفرة أصلاً عند اكتشاف الجريمة؟

العبث أسلوب أدبي إرلندي مألوف، ثمة الشيء الكثير منه في هذه الجمل الواضحة. لماذا يقتل ديفني ماذرز العجوز باستخدام منفاخ دراجة هوائية من دون بقية الأسلحة المحتملة؟ (الرواية مهووسة بالدراجات الهوائية). ما مدى سهولة صنع منفاخ درجة هوائية من قضيب معدني مجوف؟ وما السبب الذي يدفع ديفني إلى هذا العمل في المقام الأول؟ إن الدراجة وسيلة شائعة من وسائل النقل في إرلندا في ذلك الوقت، لهذا لا ينبغي أن يكون هناك نقص في هذه الأداة. المؤكد أن الراوي لا يمكن أن يعني أن ديفني حوَّل القضيب إلى منفاخ دراجة

لهدف عاجل ليوسع ماذرز ضرباً به، وإن كان من الصعب استبعاد هذا الاحتمال الساذج استبعاداً كاملاً. لماذا لم يستخدم قضيباً فحسب؟ الأرجح أكثر هو أن ديفني قد عدَّل من شأن القضيب وحَوَّره قبل مدة من الزمان، ولكننا على الرغم من ذلك سنظل نتوق إلى معرفة السبب. لماذا لم يطرح الراوي الضحية أرضاً بالمسحاة، ومن بعد ذلك يوجه له ضربة مميتة بها بدلاً من أن يضربه ديفني أولاً ثم الراوي؟ هل يمكن أن تكون حكاية منفاخ الدراجة الهوائية غير المقنعة طريقة فجة لإلقاء الذنب على ديفني وأنه لم يؤدِ أي دور في الجريمة؟ يمكننا في الأقل أن نستبعد هذا الاحتمال ما دمنا عندما نتوغل في قراءة الكتاب سوف نكتشف أن ديفني استخدم حقاً منفاخ دراجته ليطرح ماذرز أرضاً. (وعندما يُقدم على هذا العمل، فإن الراوي يسمع مصادفة الرجل العجوز يقول شيئاً ما برمته وبنبرة حديث دارج، وهو ينهار فوق الأرض، كلمات تبدو إلى حدٍّ ما وكأنها تقول: "لا يهمني الكرفس" أو "تركت نظارتي في حجرة غسل الأطباق".

إن مطلع رواية الشرطي الثالث آسر بما يكفي، ولكن يصعب تصور جملة أولى أشد إثارة للانتباه من الجملة الاستهلالية في رواية قوى أرضية لانتوني بيرجيس:

"كان الوقت عصر يوم عيد ميلادي الحادي والثمانين
وكنت في فراشي مع غلامي عندما أعلن علي أن
رئيس الأساقفة جاء لزيارتي".

إن كلمة غلام مستخدمة هنا لتعني (غلام رجل أو عشيقه). في جملة واحدة، تقدم الرواية مشهداً فضائحياً على نحو لذيذ. رجل في الحادية والثمانين في الفراش برفقة عشيقه، ولكنه رجل محترم وبارز إلى الحد الذي يعمل عنده خادم (نفترض أن هذا هو عمل علي) وأنه جدير

بزيارة يقوم بها رئيس الأساقفة إليه. كما أنه مثقف إلى الحد الذي يستعمل فيه كلمة catamite التي قلما نسمعها من على شاشة قناة فوكس التلفازية. إن حقيقة كونه غير مرتبك في هذه الحالة قد توحي برباطة جأش إنكليزية محددة. إن أحد إنجازات الجملة هو الأسلوب الارتجالي والمقتصد الذي توفر فيه للقارئ كل هذه المعلومات في لمحة خاطفة واحدة من دون حشو لفظي زائد. وما دام الاسم علي أجنبياً، فإننا يمكن أن نفترض أننا في بقعة غريبة مناسبة وراء البحار. كما أن أمثال هؤلاء الغلمان يتوفرون في كثافة في الشرق أكثر مما يتوفرون في مدينة ليدز أو لونغ آيلاند حسب النموذج النمطي الغربي للشرق. وربما يساورنا الشك في أن الراوي موظف من موظفي الإدارة الاستعمارية، يستخدم على نحو غير مشروع وسائل الراحة والمتعة المحلية.

الحق أننا سرعان ما سوف نعلم أنه كاتب مشهور، بل إنه مرسوم على وفق نموذج المؤلف الإنكليزي وليام سومرست موم الذي وُصف ذات مرة أنه "واحد من مثليي إنكلترا البارزين". إن هذه الجملة محاكاة ساخرة شريرة لأسلوب موم، وإن كان أحد النقاد قد صرّح أنها محاكاة ساخرة تفوق النسخة الأصلية لهاءً مثلما أن كلمة فيينا Vienna أكثر شاعرية من كلمة wien. لهذا يفترض أن يكتب الجملة الأولى من الرواية أحد الروائيين، فتعطينا معلومات موثوقة عن القضية برمتها. إنّ الراوي يحاول أن يقدم جملة افتتاحية أدبية تتفوق على كل ما عداها في إثارة واضحة. وهكذا، فثمة إحساس أن هذا الإعلان الأولي إنما يخص نفسه سراً.

إلا أن جزءاً من النكتة يتمثل في أنه لم يُبتكر خصيصاً من أجل الأثر الأدبي (وإن لم يكن قد ابتكره انتوني بيرجيس بنفسه).

ويفترض بالقارئ أن ينظر إليه على أنه شرح لحالة حقيقية؛ ما يعني أن الراوي الذي يؤلف الروايات يعيش أيضاً ذلك النمط من الحياة الخليعة النابضة بالحيوية التي لا يمكن للمرء أن يجدها إلا في رواية من الروايات. وهنا يغدو التفاعل بين الخيال والواقع محيِّراً حقاً. فالراوي، وهو روائي، يتصرف وكأنه شخصية من شخصيات رواية ما؛ وهو ما عليه تماماً. ولكن على الرغم من أنه شخصية خيالية، فإنه يستند إلى شخصية حقيقية. لكن المؤلف الذي تستند إليه هذه الشخصية (سومرست موم) يبدو لعديد المراقبين أنه يفتقر إلى الواقعية. وإلى هذا الحدّ قد يشعر القارئ وكأنه قد تهالك على الفراش برفقة غلام أو من دونه.

نادراً ما نجد كلمة في هذه الجملة الاستهلالية البذيئة لا تثير حفيظة القارئ. وعلى العكس من ذلك، نجد أن كلمة واحدة لا غير تؤدي هذا الغرض عمداً في الجملة الاستهلالية من رواية جورج أورول 1984:

كان النهار بارداً ومشمساً من نهارات شهر نيسان، وكانت الساعات تدق معلنة الساعة الثالثة عشرة. دلف ونستون سمث وذقنه محشور في صدره في محاولة للهروب من الريح القذرة في سرعة من أبواب مبنى النصر، وإن لم تكن بالسرعة التي تحول دون هبوب دوامة من غبار تدلف هي الأخرى وإياه.

اكتسبت الجملة الأولى تأثيرها من جعل "الثالثة عشرة" صيغة وصفية غير مهمة، مؤشرة بذلك إلى أن المشهد تجري أحداثه إما في منطقة غير مألوفة أو في المستقبل. بعض الأشياء لم تتغير (فالشهر لا يزال اسمه نيسان، والرياح يمكن أن تكون حتى الآن قاسية)، لكن ثمة

أشياء أخرى تبدلت، ويتأتى جزء من أثر الجملة من التفاعل ما بين المألوف واللا مألوف، وأن معظم القراء الذين يفتحون رواية أورول سوف يعرفون من البداية أنها تدور في المستقبل، وإن كان ذلك مستقبل الروائي وليس مستقبلنا. ولكن قد يشعر الفرد أن الساعات الدقاقة على نحو غريب إنما تنطوي على قدر كبير إلى حدٍّ ما من "Voulu" وهذا تعبير فرنسي يعني willed، ويستخدم للإشارة إلى ما هو محسوب حساباً دقيقاً أو واعياً. لعل هذه المعلومة المفصلة وضعت على نحو متكلف جداً، معلنة بصوت أعلى مما ينبغي أن الرواية "قصة من الخيال العلمي".

هذه رواية غير مثالية تدور عن دولة جبارة يمكنها أن تتلاعب بكل شيء؛ من الماضي البعيد وحتى عادات التفكير عند مواطنيها. مما لا ريب فيه أن هذه الدولة هي التي منحت مبنى النصر اسمه الدلالي Victory Mansions. ولكن ربما تمنحنا الجملة الثانية من الفقرة درجة معينة من الأمل في واقع كئيب وموحش. وبينما يدلف ونستون سمث المبنى، تدلف وإياه دوامة من غبار داخل المبنى. وعلى الرغم من أن الرواية تبدو وكأنها تجد قدراً من المعنى المنذر بالسوء في هذه الحالة (الريح قذرة) فإن القارئ ربما يجد أن هبوب هذه الحبيبات الرملية أقل بشاعة لأن الغبار والحبيبات الرملية علامة على العشوائية والحدث العرضي، وتمثل جزئيات من مادة بلا إيقاع ولا سبب مما يجعلها تفشل في إضافة شيء إلى أي تصميم تام أو ذي مغزى. وربما لهذا السبب قد يراها المرء على أنها مضادة للنظام الشمولي الذي تصوره الرواية. كذلك، إن الريح قد يُنظر إليها بوصفها قوة تتحدى قوانين البشر، فهي تهب حسبما تشاء تارة إلى هذه الجهة وتارة أخرى إلى تلك الجهة. كما أنها لا تنطوي أيضاً على أي إيقاع أو سبب. الدولة – كما يبدو – لم

تتمكن من كبح جماح الطبيعة وتسخيرها لأهدافها، وتشعر الدول الشمولية بعدم الارتياح تجاه كل ما لا تستطيع إخضاعه للنظام والمقبولية. ربما لا يستطيع النظام أن يطرد فكرة الفرصة نهائياً مثلما أن مبنى النصر لا يستطيع طرد الغبار نهائياً.

قد يجد بعض القراء هذا التفسير مسرفاً في الأوهام على نحو غير معقول، وسبب ذلك هو أنه مسرف في الأوهام حقاً. إذ يبدو غير مرجح أن أورول نفسه كان يهدف إلى جعل الغبار صورة إيجابية، أن تكون الفكرة أصلاً قد مرَّت بخاطره، ولكننا سوف نلاحظ في وقت لاحق أن القراء لا ينبغي لهم التطابق مع ما يتخيلون مما يدور في ذهن المؤلف. كذلك، قد تكون ثمة أسباب أخرى تجعل من التفسير لا يؤدي غرضه. قد لا يكون ملائماً هنا مع ما تكتشفه ونحن نسترسل في قراءة الكتاب. وقد نجد أن الريح تُصور لنا دوماً على أنها صورة من صور الشر. من جهة أخرى، قد لا نجد ذلك، وفي هذه الحالة قد يحتاج القراء المتشككون إلى إيجاد بعض الأسباب للحكم على هذا بأنه قراءة ساذجة للنص، وهي خلاصة لا يمكن بأي حال من الأحوال استبعادها.

حاولت في هذه التمارين النقدية المختصرة أن أقدم بعضاً من الاستراتيجيات المختلفة التي قد ينطوي عليها النقد الأدبي. يمكنك أن تحلل النسيج الصوتي لفقرة من الفقرات أو أن تربط ما يبدو أنه أنواع من الإبهام ذات مغزى، أو أن تنظر إلى الأسلوب الذي وضع فيه النحو والتراكيب النحوية موضع التنفيذ. ويمكنك أن تفحص الاتجاهات العاطفية التي يبدو أن فقرة ما تنطوي على ما تمثله، أو أن تركز في تناقضات واختلافات ومفارقات موحية، ويمكن أن يكون على درجة من الأهمية أحياناً اقتفاء المضامين غير المصرح بها. ويمكن أن يكون الحكم على نبرة الفقرة، وكيفية تحولها أو تذبذبها مثمراً بالقدر نفسه.

ويمكن أن تفيد محاولة تحديد نوعية الفقرة المكتوبة. فقد تكون كئيبة أو مرتجلة أو مضللة أو عامية أو مصقولة أو متخمة أو سلسة البيان أو مسرحية أو تهكمية أو مقتضبة أو مكتوبة من غير براعة أو خشنة أو حسية أو جزلة. إن ما تشترك فيه كل هذه الاستراتيجيات النقدية هو حساسيتها العالية تجاه اللغة. إذ قد تستحق علامات التعجب نفسها بعض الجمل النقدية، وقد يطلق المرء على هذا كله أوجه النقد الأدبي "الصغيرة"، ولكن ثمة قضايا أخرى كبيرة، مثل الشخصية والحبكة والموضوع والسرد وهلم جرًّا، التي يمكننا الآن أن ننتقل إليها.

* * *

# الشخصية

إن إحدى أكثر الوسائل شيوعاً لفحص الطابع "الأدبي" لمسرحية أو رواية هي معاملة شخصياتها وكأنهم أناس اعتياديون. ويبدو من الصعب تقريباً تجنب مثل هذا الموضوع. وإذا ما وُصف لير أنه رجل متنمر وغضوب ومخدوع الذات فذلك يعني جعله يبدو وكأنه قطب من أقطاب الصحف الحديثة في يومنا هذا. إن الفرق بين لير والقطب يتمثل في أن الأول ليس سوى تطريز باللون الأسود على ورقة، في حين أن الأخير - الشفقة بالأحرى - ليس كذلك، إن لهذا القطب وجوداً يسبق لقاءنا به، وهذا غير صحيح بخصوص الشخصيات الأدبية. فهاملت لم يكن طالباً جامعياً حقاً قبل أن تبدأ أحداث المسرحية؛ حتى إن كانت المسرحية تخبرنا أنه كان طالباً، فهو لم يكن شيئاً قط. كما أن هيدا غابلر غير موجودة قبل ثانية واحدة من اللحظة التي تخطو فيها على خشبة المسرح، وكل ما سوف نعرفه عنها إنما هو ما سوف تقرر مسرحية ابسن قوله لنا، إذ لا أثر لأي مراجع أخرى عن المعلومات المتوفرة.

عندما يختفي هيثكليف من منطقة مرتفعات ويذرنغ مدة من الزمان مكتنفة بالأسرار، فإن الرواية لا تخبرنا عن الوجهة التي يفر إليها. ثمة نظرية تقول إنه يرجع إلى مدينة ليفربول التي عُثر فيها عليه أول مرة

وهو طفل صغير ليكبر ويصيبه الثراء من تجارة الرقيق فيها، ولكن يمكن أن يكون أيضاً قد فتح له محل تصفيف شعر في مدينة ريـدنغ. لكـن الحقيقة هي أنه لا ينتهي به المطاف إلى أي مكان موجود على الخارطة، بل يتوجه إلى بقعة غير محددة. ولا توجد مثل هذه البقعـة في الحيـاة الحقيقية ولا حتى غاري، انديانا، بل توجد في القصص ويمكننا أن نسأل أيضاً: كم عدد الأسنان التي يملكها هيثكليف؟ والجواب الوحيد الممكن هو عدد غير محدد. ويحق لنا أن نستنتج أن لديه أسناناً، ولكن الكتاب لا يحدد لنا عددها. ثمة مقالة نقدية مشهورة بعنوان: كم عدد أطفـال ليدي ماكبث؟ ويمكننا أن نستنتج من المسرحية أنها رزقت بطفل واحد في الأقل، ولكن لم يقل لنا أحد إن كان لها عدد آخر مـن الأطفـال. وهكذا، فان ليدي ماكبث لديها عدد غير محدد من الأطفال؛ وهو مـا يثبت أنه مناسب عند تقديم طلب الحصول على مخصصات الطفل.

ليس للشخصيات الأدبية تاريخ قبلي. يُقال إن مخرجاً مسـرحياً كان يُخرج واحدة من مسرحيات هارولد بنتر طـرح سـؤالاً علـى المؤلف المسرحي يخص بعض التلميحات ذات الصلة بما تفعله شخصياته قبل صعودها إلى خشبة المسرح. فما كان من بنتر إلاّ أن ردَّ عليه قائلاً: لا تتدخل في ما لا يعنيك؟

كما أن إيما وودهاوس، بطلة جين أوستن في رواية إيما، ليس لهـا وجود إلاّ بالقدر الذي يقرأ فيه المرء عنها. فإذا لم يقرأ أحد ما عنها في أي وقت (وهذا غير محتمل في ضوء روعة الرواية ومليارات القراء الذين يقرأون بالإنكليزية في العالم) فإنها تضمحل نحو عالم اللاوجود. إن إيما لا تشهد على خاتمة الرواية، فهي تحيا في نص وليس في قصـر ريفـي منيف، وإن النص تعامل بينه وبين القارئ. الكتاب شيء مادي يكون له وجود حتى إذا لم يأخذه أحد، لكن هذا الشـيء غـير صـحيح

بخصوص النص لأن النص نموذج للمعنى، وإنّ نماذج المعنى لا تحيا حياتها الخاصة بها كالأفاعي أو الأرائك.

تنتهي بعض الروايات المنتمية إلى العصر الفكتوري بالنظر نظرة شخص إلى مستقبل شخصياتها، متخيلة إياها وقد تقدم بها العمر وشاب شعرها وابتهجت وهي وسط مجموعة من الأحفاد العابثين. وتجد هذه الروايات صعوبة في ترك أحفادها يذهبون وشأنهم مثلما يجد الآباء في بعض الأحيان صعوبة في ترك أطفالهم يذهبون وشأنهم. لكن النظر في شغف إلى مستقبل شخصيات امرئ ما، يعد بكل بساطة ابتكاراً أدبياً. إن الشخصيات الأدبية ليس لها مستقبل؛ شأنها شأن القتلة بالجملة. ويوضح شكسبير هذه القضية في مقطع جميل في نهاية مسرحيته العاصفة التي سبق أن نظرنا في مقطع آخر منها قبل الآن:

*be cheerful, sir.*
*Our revels now are ended. These our actors.*
*As I foretold you, were all spirits, and*
*Are melted into air, into thin air;*
*And, like the baseless fabric of this vicion,*
*The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,*
*The solemn temples, the great globe itself,*
*Yea, all which it inherit, shall dissolve,*
*And, like this insubstantial pageant faded,*
*Leave not a rack behind. We are such stuff*
*As dreams are made on; and out little life*
*Is rounded with a sleep....*

*لا تحزن يا سيدي.*
*انتهى الآن مرحنا الصاخب، هؤلاء ممثلونا،*
*كما قلت لك، كانوا أرواحاً كلهم*

*وتلاشوا في الهواء، في الهواء الرقيق؛*
*وكما هو نسيج هذه الرؤيا الذي لا مبرر له،*
*فإن الأبراج التي يتوجها السحاب، والقصور البهيَّة،*
*والمعابد الفخمة، والكرة الأرضية العظيمة نفسها،*
*نعم، وكل ما ترثه، سوف يتحلل،*
*وكما تلاشت هذه الأبهة الفارغة الوهمية،*
*لن يُترك أثر بعدها. هكذا نحن سقط المتاع*
*مثلما هي الأحلام؛ وحياتنا التافهة محاطة بالنوم...*

في حين تصل المسرحية إلى خاتمتها، وتختفي شخصياتها وأحداثها في هواء رقيق، وما دام كل شيء خيالاً، فإنه لا يوجد أمامهم مكان آخر يذهبون إليه. كما أن مؤلفهم أيضاً يوشك أن يتوارى عن الأنظار من مسرح لندن ويعود إلى مسقط رأسه بلدة ستراتفورد. ومما يثير الاهتمام أن هذا الكلام الذي يلقيه بروسبيرو لا يناقض لا واقعية خشبة المسرح بما فيه من وجود ثابت وحيّ لرجال ونساء حقيقيين، بل على العكس يركّز في هشاشة الشخصيات الدرامية بوصفها استعارة عن نوعية الحياة البشرية الواقعية؛ العابرة والمحتشدة بالفانتازيا. إننا نحن الذين صُنعنا من الأحلام، وليس كل ما هو من نسج خيال شكسبير مثل آرييل وكاليبان. إن الأبراج والقصور الفخمة التي يخيم عليها السحاب على هذه الأرض ليست سوى مشهدٍ مسرحي على أية حال.

يمكن للمسرح أن يعلمنا شيئاً من الحقيقة، ولكنها حقيقة الطبيعة الخادعة والوهمية لوجودنا. ويمكنه أن ينبهنا إلى النمط الحلمي لحياتنا، وقصر أمدها وتقلبها وافتقارها إلى أسس صلبة. وعلى هذا الأساس، يمكنه – بتذكيرنا بفنائنا – أن يعزز فينا فضيلة التواضع، وهو إنجاز مهم

ما دام القدر الكبير من مشكلتنا الأخلاقية ينبع من الافتراض غير الواعي أننا سوف نعيش إلى الأبد. الحق أن حياتنا سوف تواجه خاتمة حاسمة مثل خاتمة مسرحية العاصفة. لكن، قد لا يكون هذا مفزعاً كما يبدو، إذ لو قبلنا بحقيقة أن وجودنا هش وقصير العمر مثل وجود بروسبيرو وميراندا، فقد نحصل على بعض الفائدة من هذا القبول. وقد نقلق في الحياة على نحو أقل توتراً؛ وبهذا نستمتع أكثر ولا نلحق إلاّ أقل الأذى بالآخرين. ولعل هذا هو السبب الذي يجعل بروسبيرو يحثنا على نحو غريب في هذا السياق كي نكون أكثر مرحاً. إن زوال الأشياء لا ينبغي الندم عليه. وإذا كان الحب وزجاجات شاتونيف - دو - باب تزول وتنقضي، فهذا هو شأن الحروب والطغاة أيضاً.

يمكن لكلمة شخصية character أن تعني في أيامنا هذه علامة أو حرفاً أو رمزاً على أداة دفع تترك أثراً واضحاً. ومن هنا جاء معناها لتعني علامة الفرد الغريبة مثل توقيعه. إن العلامة، مثل علامة المصدر أو رمزه في هذه الأيام، كانت إشارة أو صورة أو وصفاً لما هو عليه الرجل أو المرأة. ثم تحول معناها بعد قليل ليصبح الرجل أو المرأة. وأضحت العلامة التي ترمز إلى الفرد، هي الفرد نفسه. إن تميز العلامة أصبح علامة الفرد الفارقة. وبهذا فكلمة character مثال على صيغة الكلام المعروفة بالمجاز والتي يمثل الجزء فيها الكل.

ثمة ما هو أكثر من اهتمام تقني هنا. فالانتقال من السمة التي تمثل علامة خاصة دالة على الفرد إلى شخصية لأن الفرد نفسه مرتبط بتاريخ اجتماعي برمته. باختصار، إنها ترجع إلى نشأة الفردانية الحديثة. فالأفراد الآن يحددون بما يخصهم أنفسهم مثل تواقيعهم أو شخصياتهم التي لا تضاهى. إن ما يميز أحدنا عن الآخر أهم بكثير مما نشترك فيه. إذ إن ما يجعل من شخصية توم سوير قائمة بوصفها توم سوير إنما هو

كل تلك الصفات التي لا يتشارك فيها مع شخصية هاك فين. كما أن ليدي ماكبث هي ما آلت إليه بسبب إرادتها العنيفة وطموحها المندفع المتواصل وليس بسبب كونها تتألم وتضحك وتحزن وتعطس؛ ما دامت هذه الأمور تشترك فيها مع بقية بنات جنسها، فإنها لا تعد جزءاً من شخصيتها.

إن هذا المفهوم الغريب عن الرجال والنساء يوحي إذا ما تطرفنا فيه أن القدر الكبير، وربما معظم من ينطوون عليه أو يفعلون هو ليس خاصتهم، وليس ميزة من ميزاتهم. ولما كانت الشخصية تعد متفردة لا يمكن مقارنتها بأخرى، فإنها لا يمكن أن تكون جزءاً منها.

إن مصطلح "character" يعني اليوم صفات الفرد العقلية والمعنوية مثل تعليق الأمير أندرو على إصابته في حرب جزر الفوكلاند على أنه "بناء الشخصية". ربما كان من شأنه أن يهتم ببناء شخصية أكثر بقليل في أغلب الأحيان. وترجع الكلمة أيضاً إلى الشخصيات في الروايات والمسرحيات والأشرطة السينمائية وهلم جرًّا. لكننا لا نزال نستعمل المصطلح للإشارة إلى الناس الحقيقيين كما هو الحال في عبارة: "من أولئك الناس الذين يتقيأون من خارج نافذة الفاتيكان؟" يمكن أن تعني هذه الجملة فرداً متميزاً كما هو الأمر في عبارة: "يا إلهي! إنه شخصية!" إن هذا التعبير يستعمل للرجال أكثر مما يستعمل للنساء، كما أنه يعكس ارتياحاً إنكليزياً صميمياً لكل ما هو غريب. إن الإنكليز ميالون إلى الإعجاب إعجاباً غريباً بالنماذج غير السوية التي لها مقصدها في عدم الانسجام مع بقية زملائها. إن مثل هؤلاء الأشخاص غريبي الأطوار عاجزون عن أن يكونوا أي شيء سوى أنفسهم. فالناس الذين يحملون حيوان القاقم على أكتافهم أو يضعون أكياساً ورقية بنية اللون على رؤوسهم يُقال عنهم إنهم شخصيات متميزة؛ مما

يوحي أنهم يمرون باضطراباتهم مروراً معتدلاً. ثمة روح للتسامح تخص كلمة character، فهي توفر عليك اضطرارك إلى أن تضع بعض الناس تحت الرعاية لحمايتهم.

كما هو الحال في رواية تشارلز ديكنز، يمكن لهذه الصفة المميزة في السلوك أن تتراوح بين الشخصية المحبوبة والشخصية الفظيعة. كما أن ثمة شخصيات ديكنزية تحوم في منطقة ما بين هاتين الشخصيتين، مفعمة بنقاط الضعف في السلوك ولكنها مثيرة للقلق أيضاً، إذْ تبدو عاجزة عن رؤية العالم من منظور أي شخص إلا منظورها الشخصي. إن هذا النمط من النظر الأخلاقي يجعلها كوميدية من جهة، ومن جهة ثانية موغلة في وحشيتها. ثمة خيط رفيع بين استقلال العقل المتسم بالقوة والانغلاق بعيداً عن الناس في قوقعة الأنا.

إن الانغلاق داخل الذات زمناً أطول مما ينبغي يؤدي إلى نوع من الجنون. وكما توحي لنا حياة صاموئيل جونسون، إن "الشخصيات" ليست بعيدة كثيراً عن نمط من أنماط الجنون. إذ ثمة شعرة رفيعة بين الجنون والعبقرية.

لا يمكنك أن تجد انحرافاً من دون ما هو عادي، فالناس المتميزون قد يتباهون من جراء كونهم يمثلون أنفسهم تمثيلاً عنيداً، لكن ثمة إحساساً في أن عنادهم يعتمد على وجود رجال ونساء اعتياديين، وما يعد غريب الأطوار إنما يعتمد على ما يُنظر إليه بوصفه سلوكاً قياسياً. وهذا واضح، مرة أخرى، بما يكفي من عالم ديكنز الذي تميل شخوصه إلى أن تكون إما تقليدية أو غريبة. فلكل ليتل نيل – مثال النموذج الكئيب للفضيلة في رواية The old Curiosity shop – ثمة كويلب، ذلك القزم المتوحش في الرواية نفسها الذي يقضم سجائره المشتعلة ويهدد بأن يعض زوجته. ولكل شاب وقح مثل نيكولاس

نيكلبـــي، ثمة واكفورد سكويرز؛ المسخ الوحيد العين لناظر المدرســـة الخبيث في الكتاب نفسه، الذي يطلب من تلامذته المسحوقين تنظيـــف شبابيك المدرسة بدلاً من أن يعلمهم كيف يلفظون كلمة شباك.

المشكلة هي أنه لو كانت الشخصيات الاعتيادية تتمتـــع بكـــل الفضائل، فإن الشخوص غريبـــي الأطوار يتمتعون بالحياة كلها. ومـــا من أحد سيشرب عصير البرتقال مع أوليفر تويست لو تيسر له شرب الجعة مع فاغن.

الخبث أكثر فتنة وإغواءً مما هو جدير بالاحترام. ومـــا إن عرَّفـــت الطبقات الوسطى في العصر الفكتوري الحالة السوية على أنهـــا اقتصـــاد وتدبر وصبر وطهر واعتدال وانضباط ذاتي وكدٌّ وجد، حـــتى أصـــبح واضحاً أن الشيطان على ما يبدو سوف يحظى بأفضل الألحان. وفي مثل هذه الحالة، يصبح واضحاً أن الزيغ هو الخيار الذي سوف يُتَّبع. من هنا جاء الهوس الحديث بمصاصي الدماء وروايات الرعب القوطية والمنحرفـــة والهامشية التي أصبحت معتقداً تقليدياً مثلما كانت الطهارة والاقتصـــاد كذلك يوماً ما. إن عدداً قليلاً من قراء كتاب الفردوس المفقود يفضلون إله ملتون على شيطانه الوقح. الحق، إن من الممكن تقريباً تحديد اللحظة الأولى في التاريخ الإنكليزي التي أصبحت فيها الفضيلة مـــثيرة للســـأم والرذيلة مغوية. فقد عبَّر الفيلسوف توماس هوبز كتابةً في أواسط القرن السابع عشر عن إعجابه بمثل هذه السجايا البطوليـــة أو الأرســـتقراطية كالشجاعة والشرف والمجد والشهامة. أما الفيلسوف جون لوك فقد عبَّر كتابةً أيضاً في أواخر القرن السابع عشر عن مناصرته قيم الطبقة المتوسطة المتمثلة بالصناعة والاقتصاد والزراعة والاعتدال.

مع هذا، فليس صحيحاً تماماً أن شخصيات ديكنـــــز الغريبـــة تتجاوز الناموس. صحيح أنها تهزأ بأنماط السلوك التقليديـــة ولكنـــها

متمسكة بأساليبها ومتناغمة في شذوذها على نحو قاهر حتى تبدو ممثلة النواميس في أعماقها. وهي أسيرة عاداتها غير المألوفة بالقـــدر الـــذي تكون فيه الشخصيات المحترمة سجينة الأعراف. إننا أمام مجتمع كـــل فرد فيه معيار نفسه أو نفسها. وكل فرد يفعل فعله سواء أكان ذلـــك يعني عض زوجته أو العبث بالنقود المعدنية في جيوبه. على أية حال، إن هذا بعيد عن الحرية الحقيقية كما يظن المرء. فالمعايير العامـــة انهـــارت تقريباً، وانهار وإياها كل اتصـــال حقيقـــي. الشخصـــيات تـــتكلم بمصطلحات خاصة ورطانة عويصة. كما أنها تصطدم إحداها بالأخرى اصطداماً عشوائياً ولا تقيم علاقة متبادلة بينها.

ويشير إلى هذا كله إشارة مرحة لورنس ستيرن في روايته المضادة للرواية في القرن الثامن عشر تريسترام شاندي التي تحتشد بعصبة مـــن غريبـــي الأطوار والمهووسين والمصابين بالذهان والعاجزين عاطفيـــاً. وهذا أحد الأسباب العديدة التي تجعلها من بين روائع الكوميـــديات في الأدب الإنكليزي.

قد لا تكون الشخصيات الأدبية المتصفة بالفضيلة آسرة وفاتنـــة، ولكن ثمة روايات ومسرحيات تبدو مدركة هذه الحقيقة. فبطلة جـــين أوستن في رواية مانسفيلد بارك فاني برايس شابة مفعمة بروح المسؤولية وحسنة السلوك و(على حدٍّ ما شعر به عديد القـــراء الـــذين طـــالعوا الرواية) ليست مملة. وهي حليمة ومسالمة ومزعجة قليلاً. وعلى الرغم من هذا، يبدو وكأن الرواية لديها جواب لاذع على اســـتعداد كـــي تقدمه لأي شخص تعوزه اللباقة لتوضيح هذه النقطة، وإلاّ كيف يمكن لامرأة شابة وغير متزوجة بلا مال أو مركـــز اجتمـــاعي أو أبـــوين يتحملان المسؤولية الدفاع عن نفسها في مثل هذا المجتمـــع المتـــوحش الذي تصوره الرواية؟ أليس افتقار فاني إلى الحيوية نقداً مبطنـــاً لـــذلك

النظام الاجتماعي؟ على أية حال، هي ليست مثل ايما وودهاوس الثرية والجذابة ذات المكانة المحترمة التي تستطيع أن تفعل ما تشاء. إن الأقوياء في وسعهم أن يحرنوا في حين ينبغي للفقـراء والضـعفاء أن ينتبـهوا لأنفسهم. وعليهم أن يتوددوا لتهمة التفاهة الموجهة إليهم كي يتجنبوا اتهامات أشنع. وإذا كانت فاني عبئاً، فالذنب ليس ذنبها، وليس ذنـب أمها التي تستطيع أن تظهر بمظهر الشابة المفعمة بالحيوية.

وقد يشعر المرء بالشعور نفسه تجاه جين إيـر بطلـة شـارلوت برونتي، إذ نادراً ما هي أكثر الشخصيات المقبولة التي يمكن أن يتوقـع المرء أن يشاطرها الركوب في سيارة أجرة، وهي الفتاة الصالحة في عين نفسها والمتزمتة والماسوشية المعتدلة. وكما أشار يوماً ما أحد النقاد إلى باميلا بطلة صاموئيل ريتشاردسن، فإن القضية لا تتحدد في أنها ماكرة ومدبرة مكائد قدر ما أنها تمكر وتدبر المكائد على نحو غير واعٍ. وعلى الرغم من هذا، يصعب أن نلاحظ كيف يمكنـها أن تكـون سـخية وعطوفة وشجاعة في الظروف القاهرة التي وجدت نفسها في خضمها. فما دام ثمة من هو متزوج أكثر مـن زوجـة في آل روشسـتر وأن المتشددين المتدينين مثل سانت جون ريفرز على استعداد لجرّك لتموت قبل أوانك في أفريقيا، فإن شابة مفلسة ويتيمة مثل جين ستكون طائشة وغير حكيمة لو أنها خففت من شدة يقظتها أو حـذرها الأخلاقـي، فالدماثة هي لأولئك الذين يقدرون على إظهارها.

وهذا صحيح أيضاً بخصـوص كلاريسـا بطلـة صـاموئيل ريتشاردسن التي هي واحدة من أعظم الشخصيات النسائية في الأدب الإنكليزي. فالشخصيات التي تلقت مثل هذه المعاملة الخشنة على يد النقاد قليلة جداً. فكلاريسا التي ترفض مضاجعة أرستقراطي فـاجر منغمس في الملذات فيغتصبها عوضاً عـن ذلـك، وُصـفت بشـتى

الأوصاف: مفرطة في الاحتشام ومتزمتة وكئيبة إلى حدٍّ غير سوي ونرجسية وتفخم الأمور وماسوشية ومرائية ومخادعة ومستعدة استعداداً كاملاً للعنف (العبارة الأخيرة لناقدة). قليلة هي أمثلة الفضيلة المتألقة التي كُرهت كراهية عميقة. المؤكد أن بطلة ريتشاردسن نبيلة المشاعر وجديرة بالثناء، وإلى حدٍّ ما مخادعة. لكن كل ما تفعله حقاً إنما هو حماية عفافها في عالم أبوي قاسٍ. ولو لم تكن من ذلك النمط من النساء اللواتي يود المرء أن يرافقهن في سعادة من حانة إلى حانة؛ على عكس فيولا بطلة شكسبير أو بيكي شارب بطلة ثاكري، فإن الرواية توضح بما يكفي السبب الذي يجعلها غير قادرة على أن تكون كذلك.

يرجح أن تكون البراءة في مجتمع منغمس في الملذات مسلية قليلاً. فالروائي هنري فيلدنغ المنتمي إلى القرن الثامن عشر يعشق شخصياته طيبة القلب مثل جوزيف أندروز وبارسون آدمز في رواية باميلا، ولكنه يبتهج أيضاً في إطلاقها. فالأبرياء يرجح أن يكونوا سريعي التصديق وساذجين ولهذا السبب تراهم دوماً مصدراً ثرياً من مصادر الكوميديا الهجائية. والطيبون لا مفر لهم من أن يكونوا سهلي الانخداع يصدقون ما يقال لهم في سهولة. ومنذ ذلك الوقت، كيف يمكن أن تبدو الفضيلة حادة وتظل فضيلة؟ إن صفتي السذاجة والصراحة غير معقولتين مثلما هما مثيرتان للإعجاب، وهكذا يستخدم فيلدنغ شخصياته طيبة القلب لكشف الخبثاء والأوغاد من حولهم، وفي الوقت نفسه يُقحم قدراً من المزاح الخفيف على براءتها الساذجة. وإذا لم تبحث الرواية نفسها عن رفاهية شخصياتها، فربما تهوي هذه الشخصيات من دون أن تترك أثراً قبل أن ينتهي الفصل الأول.

***

أشرت قبل صفحات إلى الشخصيات المتميزة بوصفها "نماذج" types تبدو جزءاً من التناقض. (يمكن لكلمة type أن تعني، مصادفة أيضاً حرفاً مطبوعاً مثل كلمة "character")، وما عملية قولبة الأفراد إلا وضعهم في مراتب معينة بدلاً من تصور أنه لا تجوز مقارنتهم بأحد. ومع هذا، فإنه لمنطقي جداً الحديث عن نموذج موارب ليس في الأقل لأن ثمة عدداً كبيراً من هذا النموذج من حولنا. ومما يدعو إلى المفارقة أن كلمات مثل موارب quirky وغريب الأطوار oddball وشاذ singular مصطلحات إحيائية يختص بها جنس ما، بمعنى أنها تشير إلى جماعة أو طبقة برمتها. وهي في هذا المعنى تشبه كلمات مثل متبتل celibate وشجاع courageous. ويستطيع المرء أن يتحدث عن أنماط مختلفة ممن يتصفون بغرابة الأطوار eccentric. كما أن الذين تطلق عليهم صفة freakish ليسوا خارج التوصيفات. ويمكن للذين يُطلق عليهم مصطلح oddballs أن يشتركوا في كثير من الصفات التي تجمع بينهم مثل قولنا: متسلقو الصخور والجمهوريون اليمينيون.

إننا نميل إلى التفكير في الأفراد على أنهم متميزون، ولكن إذا كان هذا الشيء ينطبق على الكل، فإننا عندئذٍ سوف نشارك في الصفة نفسها، أي التميز. إن ما يجمع بيننا هو حقيقة أننا بارزون ومتفوقون كلنا. وكل فرد منا له خصوصيته؛ مما يعني أن ما من فرد منا متميز. لكن الحق هو أن الجنس البشري ليس متميزاً أو فائقاً إلاّ إلى حدٍّ ما. فما من سجايا ينفرد بها شخص واحد. ومما يبعث على الأسف أنه لا يمكن أن يكون ثمة عالم لا يوجد فيه سوى رجل غضوب واحد أو انتقامي أو اعتدائي مميت.

ويرجع السبب إلى أن البشر لا يختلف أحدهم عن الآخر اختلافاً جوهرياً، وهذه حقيقة يتردد ما بعد الحداثويين في الاعتراف بها. إننا

نشترك في أشياء كثيرة وذلك بفضل كوننا بشراً وهو ما تكشف عنـــه المفردات التي في حوزتنا لمناقشة الشخصية الإنسانية. كما أننا نشـــارك في العمليات الاجتماعية التي بفعلها نتفرد بأنفسنا.

صحيح أن الأفراد يربطون هذه الخصائص المشتركة بطرق متباينة تماماً، وهذا ما يجعلهم جزئياً على درجة بالغـــة مـــن التميـــز ولكـــن الخصائص نفسها عملة مشتركة. وليس في الادعاء، مثلاً، أنني الوحيد القادر على أن أكون غيوراً غيرةً جنونية معنى أكبر من أن أسمي قطعـــة النقود التي في جيبـــي باسم الدايم (عشرة سنتات) حتى وإن لم يصفها آخر بهذه التسمية. لقد سلّم تشوسر وبوب بلا ريب في هذا الأمر، وإن لم يسلّم على الأرجح أوسكار وايلد وآلن غينـــزبرغ به. قد يفكر نقاد الأدب أن الأفراد لا يمكن مقارنتهم ببعضهم بعضـــاً، ولكـــن علمـــاء الاجتماع يسمحون لأنفسهم بالمخالفة. وإذا كان معظم بني البشـــر لا يمكن التنبؤ بهم، فسوف يفقد علماء الاجتماع وظـــائفهم، لأنهـــم لا يهتمون بالفرد أكثر من اهتمام ستالين به. وهم بدلاً من ذلك، يبحثون في أنماط السلوك المشتركة. وإنها لحقيقة سوسيولوجية أن صفوف الناس الواقفين أمام المحاسبين متساوية في الطول إلى حدٍّ ما على الدوام، ما دام البشر متشابهين من حيث امتعاضهم من قضاء وقت أطول مما ينبغـــي لإنجاز مهام مملة وتافهة نسبياً مثل دفع ثمن مشترياتهم من البقالة. وكل من يقف في الصف من أجل العبث يبدو غريباً تماماً، وقد يكون مـــن باب الشفقة إخبار قسم الخدمات الاجتماعية عنه.

إن محاولة الإمساك "بجوهر" فرد ما، بالمعنى الذي يجعل من هـــذا الفرد فرداً في ذاته تعني أننا سوف نجد أنفسنا وقد استعملنا مصطلحات شاملة، وينطبق هذا الشيء على الأدب لأنه كلام يومي. يُعتقد أحياناً أن الأعمال الأدبية تهتم أولاً وقبل كل شيء بما هو ثابت ومحدد، لكن

ثمة مفارقة في هذا الرأي، إذْ قد يُراكم أديب من الأدباء العبارات واحدة فوق الأخرى والصفات واحدة تلو الأخرى كي يثبت الجوهر المضلل الذي يتمتع به شيء ما. لكن كلما زاد من كمية اللغة التي يلقيها على إحدى الشخصيات أو أحد المواقف، نجده يميل أكثر إلى دفنها تحت ركام العموميات أو ببساطة يزيد من دفنها تحت اللغة نفسها. وهنا نقتطف، على سبيل المثال، القضية المعروفة لقبعة تشارلز بوفاري، من رواية مدام بوفاري لغوستاف فلوبير:

His was one of those composite pieces of headgear in which you might trace features of bearskin, lancer-cap and bowler, night-cap and otterskin: one of those pathetic objects that are deeply expressive in their dumb ugliness, like an idiot's face. An oval splayed out with whale-bone, it started off with three pompoms; these were followed by lozenges of velvet and rabbit's fur alter-nately, separated by a red band, and after that came a kind of bag ending in a polygon of cardboard with intricate braiding on it; and from this there hung down like a tassel, at the end of a long, too slender cord, a little sheaf of gold threads. It was a new cap, with a shiny peak.

تمثل الفقرة أعلاه زيادة لفظية يشوبها الانتقام. وكما أوضح النقاد، إن قبعة تشارلز يستحيل تصورها، وإن محاولة جمع هذه التفاصيل لتغدو وحدة متماسكة تحيّر الخيال. فهذه القبعة هي ذلك النمط من الأشياء التي لا يمكن لها أن توجد إلاّ في الأدب. وهي نتاج اللغة وحدها، ويستحيل تخيل من يعتمرها في الشارع. إنّ وصف فلوبير المعقد تعقيداً عبثياً يكشف عن نفسه. فكلما زاد الأديب من التحديد، وفّر معلومات أكبر، ولكن على الرغم من ذلك، فإنه كلما زاد من

وفرة المعلومات التي يقدمها، خلق فسحة اكبر لتفسيرات مغايرة من جهة القارئ، فتكون النتيجة غموضاً وإبهاماً بدلاً من الوضوح والخصوصية.

بهذا المعنى، إن التأليف أشبه ما يكون بلعبة مغفلين، وكأن فقرة فلوبير توضح هذه النقطة توضيحاً مشاكساً، فتعمي أبصارنا لا بالعلم بل بالعلامات. إنها مزحة على حساب القارئ. وينطبق على الشخصية ما ينطبق على القبعة. ويسود الاعتقاد أن الشخصيات الأدبية، في القصص الواقعية في الأقل، تكون في أبهى صورها عندما تتميز تميزاً كبيراً. ومع هذا، إن لم تكشف إلى حدٍّ ما في بعض الأنماط عن بعض الخصائص التي واجهناها من قبل، فإنها لن تكون مفهومة، وإن من شأن شخصية أدبية أصيلة تماماً أن تقع في شبكة اللغة تاركةً إيانا من دون أي شيء نتفوه به. على أية، حال ليس بالضرورة أن يكون النموذج نموذجاً نمطياً، ولا يستتبع هذا النقاش القول إن أرسطو على حق عندما يشير إلى أن الفنان لا يليق به أن يصور المرأة على أنها مخلوق ذكي. إن النماذج النمطية تختزل الرجال والنساء إلى مراتب عامة، في حين أن النماذج تحتفظ بفردانيتها؛ وإن كانت تمنحها سياقاً أوسع. وقد يظن المتشكك إلى هذا الكلام فتصور أنه يعني أن الإرلنديين منغمسون إلى ما لا نهاية في مشاجرات سكارى، ولكن لكل واحد أسلوبه الخاص في هذه المشاجرات.

صحيح أن الأدب، وربما الشعر قبل كل شيء، يمكنه أن يجعلنا نشعر وكأننا في حضرة الخاص الذي يتعذر اختزاله، لكن هذا ينطوي على قدر من البراعة في الخداع، إذ لا شيء خاص إطلاقاً، إن كان هذا الكلام يعني أنه يتغلب على كل المرتبات العامة. ليس في وسعنا أن نحدد الأشياء إلاّ من خلال اللغة، واللغة عامة بطبيعتها، وإن لم تكن كذلك

فسوف نحتاج إلى كلمة أخرى لكل بطلة مطاطية وعصا من نبتة الرواند في العالم. كما أن كلمات مثل "this" و"here" و"now" و"utterly unique" عامة وشاملة. فلا وجود لكلمة محددة أو خاصة لحاجبيّ الاثنين أو لنوبات اكتئابي. فإن تلفظت بكلمة "octopus" (أُخطبوط)، فذلك معناه أن هذا النوع من الأُخطبوط يشبه غيره. الحق أنه لا وجود لشيء لا يشبه شيئاً آخر من بعض الأوجه. فسور الصين العظيم يشبه مفهوم ألم القلب من ناحية أن الاثنين لا يستطيعان تقشير موزة.

على أية حال، إن الرأي القائل إن الأعمال الأدبية تعالج ما هو محسوس وآني بدلاً من المجرد والعام إنما هو قول حديث إلى حدٍّ كبير، وهو آتٍ إلينا من الرومانسيين في الأعم الأغلب. وقد ظن صاموئيل ريتشاردسن وهو يكتب في القرن الثامن عشر أن اهتمام المرء بما هو محدد أو خاص اهتماماً أكثر مما ينبغي معناه غياب الذوق الجيد. فالشامل في رأيه أكثر لفتاً للانتباه وأشد إغواءً. ويرى بعض الناس في هذه الأيام أن من شأن هذا أن يكون غريباً غرابة من يرى في علم المثلثات إثارة أشد وأقوى من إثارة الجنس. وهذه علامة تبين إلى أي مدى غيرت الرومانسية من عواطفنا بما تتصف به من هوىً للخاص.

إذاً، ما من شيء هو نفسه إطلاقاً. لكن هذه مشكلة تواجه ما بعد الرومانسيين وحدهم. فالأدباء من مثل دانتي وتشوسر وبوب وفيلدنغ لم ينظروا إلى الفردانية على وفق هذا المنهج. و لم ينظروا إليها على أنها مناقضة للعام، بل على العكس من ذلك، أدركوا أن الخصائص العامة التي يتصف بها الجنس البشري ساعدت في خلقها. الحق أن كلمة فرد "individual" كانت تعني لا يتجزأ "indivisible" في إشارة إلى أن الأفراد غير منفصلين عن سياق أكبر، ولكننا نصبح أشخاصاً

متفردين لأننا نولد في مجتمعات إنسانية. وربما كان هـذا سـبباً مـن الأسباب التي تجعل من كلمة "singular" توحي بمعنى آخر وهو غريب "strange". وكانت كلمة وحش monster تعني عند الأقدمين مخلوقاً منبوذاً في الوسط الاجتماعي.

إن إحدى بواكير قطع النقد الأدبـي التي أمامنا كتابُ فن الشعر لأرسطو الذي تغلب عليه مناقشة موضوع المأساة، ولكـن تركيـزه الأساس ينحصر في الشخصية. الحق أن أرسطو يبدو مؤمنـاً بـأن في الإمكان أن تكون لدينا مأساة من دون شخصيات تمامـاً. ويـذهب صاموئيل بيكيت إلى أبعد من هذا الرأي في مسرحيته نَفَسْ "Breath"، ويقدم مسرحية بلا حبكة أو شخصيات أو موضوع أو حوار أو مشهد أو وقت. الشيء الأهم عند أرسطو هو الحبكة أو الفعل الدرامي. أمـا الشخصيات الفردية فهي "مساندة" وهي غير موجودة من أجل ذاتهـا، بل من أجل الحدث الذي يراه أرسطو على أنه قضية جماعية. إن معنى كلمة دراما الحرفي في اللغة الإغريقية القديمة هو "شـيء مـا أنجـز" "something done". قد تضفي الشخصيات مسحة ما على الحـدث لكن الذي يحدث هو الأهم، وإن محاولة إهمال هـذا الجانـب أثنـاء مشاهدة العرض التراجيدي إنما تشبه النظر إلى لعبة كرة القدم على أنها أفعال مجموعة من الأفراد المنعزلين عن بعضهم بعضاً، أو أنها فرصة لكل واحد منهم لإظهار "شخصيته". إن حقيقة كـون بعـض اللاعـبين يتصرفون وكأن هذا هو جوهر ألعاب كرة القدم لا ينبغي أن يحول من أنظارنا عن هذا الموضوع.

ليس أرسطو هو الذي فكّر في أن الشخصية غير مهمة على وجه العموم، بل على العكس، نجده وقد عدَّها ذات أهمية قصوى، وهو مـا يتضح في كتاب آخر من كتبه بعنوان (الأخـلاق إلى نيقومـاخوس)

Nicomachean Ethics الذي يعالج برمته موضوع القيم الأخلاقية وسجايا الشخصية والفرق بين الأفراد الفضلاء والأفراد الأراذل وهلم جرًّا. غير أن وجهة نظر أرسطو عن الشخصية في المعنى الواقعي تختلف عن بعض الآراء الحديثة عنها. فهو يرى الفعل هنا بوصفه أساسياً. وهو ما يفعله الرجال والنساء، والأسلوب الذي يدركون أو يخفقون في إدراك قدراتهم الخلاقة أمام الرأي العام هو الأهم من وجهة نظر أخلاقية. فأنت لا يمكنك أن تكون فضيلاً بمفردك. فالفضيلة لا تشبه حياكة جورب أو قضم جزر. إنّ قدامى المفكرين كانوا أقل احتمالاً من نظرائهم الحديثين في رؤية الأفراد بوصفهم يعيشون في عزلة رائعة. مما لا ريب فيه أنه كانت لديهم مشكلة في فهم هاملت، ناهيك عن الحديث عن استمتاعهم استمتاعاً كاملاً بمؤلفات مارسيل بروست أو هنري جيمز. إن الاستمتاع استمتاعاً كاملاً ببروست وجيمز تجربة مألوفة اليوم؛ وإن كان ذلك لأسباب مختلفة.

غير أن هذا لا يعني أن قدامى المؤلفين فكّروا في أن الرجال والنساء من جنس الزوجين، بل لديهم ببساطة مفاهيم مختلفة عن الوعي والعاطفة وعلم النفس. إن مفكرين من أمثال أرسطو واعون وعياً كاملاً بأن للبشر حياة باطنية. ولكن القضية هي أنهم لا يبدأون عادة من تلك النقطة شأنهم في ذلك شأن عديد الكتابات الرومانسية والحداثوية، بل يميلون، بدلاً من ذلك، إلى وضع هذه الحياة الباطنية في سياق الحدث والقرابة والتاريخ والعالم العام. إننا لا نمتلك حياة باطنية إلاّ لأننا ننتمي إلى لغة وإلى ثقافة. يمكننا أن نخفي أفكارنا ومشاعرنا، ولكن هذه ممارسة اجتماعية علينا تعلمها. فالطفل ليس في وسعه أن يخفي كل شيء. كما أدرك أرسطو أن أفعالنا العلنية ذات تأثير فعّال في حياتنا الباطنية. إنّ أداء أعمال الفضيلة يساعدنا في أن نصبح فضلاء.

ويبدأ كل من هوميروس وفيرجيل من الرجال والنساء بوصفهم كائنات عملية واجتماعية متجسدة، وينظران إلى الوعي الإنساني على هذا الأساس. وينطبق الشيء نفسه على اسخيلوس وسوفوكليس. إن الضياع التدريجي لهذا المفهوم عن البشر مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتلاشي إحساسنا بالمجتمع. ومفاهيمنا الحالية عن الشخصية الأدبية هي في معظمها مفاهيم نظام اجتماعي متفرد تفرداً شديداً، فضلاً على أنها ذات أصول تاريخية حديثة، وهي بعيدة عن كونها الأسلوب الوحيد لتصوير الإنسان الفرد.

يرى أرسطو أن الشخصية عنصر واحد في مخطط فني معقد. ولا ينبغي اجتزاؤه من سياقه، وهو ما دأب عليه النقاد عندما دبَّجوا مقالات بعناوين مثل "بنوتة أوفيليا" أو "هل يصلح اياغو لأن يكون حاكماً جيداً لأريزونا؟" صحيح أن الناس الواقعيين نجدهم في مواقع مهمة. وإننا ننظر إلى كل واحد في إطار معين لأن لا وجود للبشر من دون حالة. وإذا لم نكن متأكدين من الحالة التي يوجد فيها الفرد، فإن هذه الحالة تسمى "الشك". أما الوجود خارج الحالة - مهما كانت - فذلك ما يعرف بالموت. صحيح أن بعض الناس يتكرون سيناريوهات ذات طابع درامي أكبر بالموت أكثر مما يتكرونها في الحياة، غير أن هذه السيناريوهات مخصصة للآخرين وليست لأنفسهم. على أية حال، ما دام الناس هم أكثر من مخلوقات لسانية فإن لديهم درجة من الاستقلال في محيطهم، وهو ما لا ينطبق على جوزيف ك أو زوجة باث. ولأن هؤلاء الناس يستطيعون أن يوضحوا بعض الفرق بين أنفسهم وحالاتهم، وفي مستطاعهم أيضاً أن يُغيّروا منها في حين تلتصق بها الصراصير والشخصيات الأدبية إلى ما لا نهاية. إن زوجة باث لا تستطيع اتخاذ قرار بشأن الانتقال من حكايات كانتربري إلى الصخب

والعنف، في حين أننا نستطيع دوماً أن نودع ساندرلاند وننتقل إلى ساكرامنتو.

بما أن الرجال والنساء هم أكثر من وظائف تؤديها بيئاهم، فإن في وسعهم الاعتقاد أهم مستقلون استقلالاً ذاتياً، بمعنى "قانون في ذاته". ويستطيعون أن يروا أنفسهم كأهم مستقلون عن بعضهم بعضاً وعن مجتمعاهم. وعلى هذا الأساس، فهم مصدر أفعالهم، وهم وحدهم مسؤولون مسؤولية كاملة عمّا يفعلون ولا يستندون في نهاية المطاف إلاّ على أنفسهم. باختصار، إنهم يتصرفون على النحو الذي وصف فيه شكسبير كوريولانوس: "كأن الإنسان مؤلف نفسه، ولا يعرف أحداً غيره". إن الافتراض بأن كل واحد هو وحده المسؤول مسؤولية كاملة عما يفعل هو الذي يوقع عدداً كبيراً من الناس في شجار حتى الموت في الولايات المتحدة. ليس هذا رأياً عن الجنس البشري يتبناه المفكرون الأقدمون أو القروسطيون، ولا مما يتبناه شكسبير. خذ مثلاً بطلة عُطيل. المؤكد أن عطيل شخصية من شخصيات المسرحية، ولكنه يتصرف أيضاً وكأنه واحدٌ، ويميل إلى عدّ نفسه واحداً. فهو مفعم بالاستعراض الذاتي البلاغي والدرامي المفخَّم، وله حضور طاغٍ على المسرح. وفي بداية المسرحية، ينطق عطيل ببيت ليسكت عراكاً بصوته المدوي:

أغمدوا سيوفكم اللامعة/وإلاّ أصدأها الندى.

إنه بيت رائع يشد الانتباه، وكأن قائله ممثل يمازح ممثلاً. ربما كان عطيل يتمرن على نطقه بكد ومواظبة أثناء انتظاره في الأجنحة. وقد تشير الكلمات إلى أمر يسوع تلاميذه في حديقة الجثمانية أن يستلوا سيوفهم مما يمنحهم مسحة سلطوية. فهذا الرجل ليس مؤدياً من الطبقة الأولى فحسب، بل يمتلك مسحة الشخص الثاني في الثالوث المقدس. ولكنه على الرغم من ذلك ممثل، إن جاز التعبير، ينتمي إلى المدرسة

العتيقة، ينظر إلى المسرح بوصفه فرصة لاستعراض شخصيته المفخمة، ويتمتع بإحساس واهٍ إلى حدٍّ ما عن غيره من الناس. إن عمل الفريق الواحد ليس أقوى نقاط عطيل، فهو يحيا خارج نطاق الصورة الذاتية، وهذه إحدى نقاط الشبه القليلة بارنست همنغواي، فضلاً على أن همنغواي انتحر هو الآخر. إن عطيل شخصية من دون سياق - بالمعنى الحرفي - وطالما أنه مغربي، وأنه من أصول بربرية وعربية، فإنه أشبه ما يكون بشخص مُهجَّر في مدينة البندقية التي تبنته.

إن مغربي البندقية مخلوق رائع، ولكننا سوف نضل طريقنا لو قبلنا بسرعة تقويمه عن نفسه. فثمة خاصية مصطنعة في هذا البطل، فهو رجل يبدو على نحو غريب مدركاً أنه يتكلم شعراً شكسبيرياً مرسلاً:

*Never, Iago. Like to the pontic sea,*
*Whose icy current and compulsive course*
*Ne'er Feels retiring ebb, but keeps due on*
*To the Propontic and the Hellespont;*
*Even so my bloody thoughts, with violent pace,*
*Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,*
*Till that a capable and wide revenge*
*Swallow them up...*

ويموت عطيل في نهاية المسرحية؛ وهو ما ينزع إليه الأبطال المأساويون، ولكنه مصمم على أن يبدي ملاحظة مسرحية كبيرة قبيل ذلك:

*Set you down this:*
*And say besides that in Aleppo once,*
*Where a malignant and a turban'd Turk*
*Beat a Venetian and traduc'd the state,*
*I took by th' throat the circumcised dog,*
*And smote him-thus.* ***(He stabs himself)***

ومثلما أشار أحد النقاد مستاءً، كان ذلك الحدث تطوراً مفاجئاً ومثيراً في الأحداث المسرحية، إذ يمكن لهذا الرجل أن يحول فعل تسديد طعنة إلى جسده إلى إشارة تهنئة ذاتية، ويجعل من نفسه مثالاً حتى في لحظة الموت.

إننا بوضع عطيل في سياق المسرحية عموماً، وملاحظة كيف أن أسلوبها في تشخيصه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموضوع والحبكة والمزاج والصورة وغيرها، فإننا نستطيع أن نصل إلى فكرة تخص الشخصية الأدبية تختلف عن فكرته. فهو لم يعد يبدو ذلك الإنسان المستقل استقلالاً كبيراً، وهذا أحد السبل لتجنب الكلام عن الشخصيات وكأنها تعيش في المبنى الذي يضم شقتك. إن هاملت ليس ببساطة أميراً شاباً جزعاً، بل هو أيضاً مناسبة لتأملات معينة في المسرحية على وجه العموم وتجسيد أساليب محددة في النظر وحالات الشعور التي تمتد خارج نفسه. وهو مجمع لأفكار وهواجس عميقة، وليس طالباً رفقة زوج أمه المريب. ونحن بحاجة أيضاً إلى أن نفحص التقنيات التي تُصنع بها شخصيته. فهل يُقدم لنا شخص أدبي معين بوصفه نموذجاً أو رمزاً؟ وهل تُدرس هذه الشخصية دراسة نفسانية؟ وهل تُفهم من الداخل أم تُعامل من وجهة نظر شخصيات أخرى؟ وهل تبدو هذه الشخصية متماسكة أم متناقضة، ثابتة أم متطورة، متينة الحياكة أم متهدلة في حافاتها؟ وهل يُنظر على الشخصيات من جميع أبعادها واتجاهاتها؟ أم تجرد حسب وظائف الحبكة؟ وهل الشخصيات تُعرَّف بحسب أفعالها وعلاقاتها أنها تحوم مثل مشاعر متجردة عن الجسد؟ وهل نحسُّ بها على أنها حضور مادي حي أم لفظي أساساً؛ كأنها معروفة من قبل أم مفعمة ببواطن مريبة؟

إن أحد المنجزات التي حققتها الرواية الواقعية الأوروبية العظيمة بدءاً من ستندال وبلزاك وانتهاءً بتولستوي وتوماس مان، إنما هو

توضيح هذا التداخل بين الشخصية والسياق. فالشخصيات في هذا النوع من الروايات تبدو في فخ من التبعية المشتركة المعقدة، وتتشكل بفعل قوى اجتماعية وتاريخية أكبر منها، كما تتخذ هيأتها بفعل عمليات قد لا تكون واعية بها إلاّ وعياً متقطعاً. غير أن هذا لا يعني القول إنها ألعوبة في يد هذه القوى، بل على العكس، نجدها تؤدي دوراً حيوياً في صياغة مصائرها، وإنْ لم يكن هذا الأداء على أساس أن مجمل الحقيقة نابعٌ من صميم عدد قليل من الرجال الذين يعيشون في عزلة تامة. وعلى حدّ تعبير جورج اليوت، ليس ثمة حياة خاصة لم تتأثر بحياة عامة أكبر. إنّ الرواية الواقعية تميل إلى فهم حياة الرفد في ضوء التاريخ والجماعات والقرابة والمؤسسات. وفي هذه الأطر تبدو الذات مكنونة. ومثلما أن ثمة أشياء كثيرة تدخل في صناعة العمل الأدبي إضافة إلى المؤلف، فإن ثمة أشياء كثيرة أيضاً تدخل في صناعة الشخصية الواقعية. وثمة اختلاف بين المشروع الواقعي والرواية الحداثوية، يقدم لنا في أغلب الأحيان وعياً أحادياً منعزلاً. فكّر على سبيل المثال في رواية مالون يموت لبيكيت أو السيدة دالاوي لوولف.

تُقدم الشخصيات في الموروث الواقعي عموماً على أنها مجموعة أفراد معقدين، قابلين للتصديق ومكتملي الثقافة. وتبدو أكثرها أشد واقعية من جيرانهم. كما أن بعض هذه الشخصيات تبدو مقبولة بدرجة أكبر. ولولا هذا العدد من الشخوص المفهومة فهماً رائعاً، والتي وصل بعضها إلى مصاف الأسطورة والخرافة، لأصبح الأدب العالمي أشد فقراً. ولكن على الرغم من ذلك ينبغي لنا أن ندرك أن الفكرة الواقعية عن الشخصية ليست سوى فكرة واحدة من بين عديد الأفكار. فثمة أعمال أدبية كثيرة لا تتشوق من أجل إخبارنا عمّا تناوله البطل في طعام الفطور أو ما لون الجوارب التي يرتديها سائقه في قدميه. ويقدم

كتاب العهد الجديد يسوع بوصفه شخصية، ولكنه لا يهتم بالغوص في عقله. إن من شأن مثل هذا الفحص النفساني أن يكون عديم الشأن بأهدافه. فالكتاب لا يرمي إلى أن يكون سيرة، ولا يخبرنا حتى عن هيئة الشخصية المركزية.

يمكن العثور على الإهمال النسبي نفسه لما يجري داخل أذهان الناس في كتاب إشعياء، وفي الكوميديا الإلهية لدانتي، وفي مسرحيات الأسرار القروسطية، وفي رحلات جاليفر لجوناثان سويفت، وفي مول فلاندرز لدانيال ديفو، وفي مسرحية أوبرا القروش الثلاثة لبيرتولت بريخت وعدد كبير آخر من الأعمال الأدبية البارزة. وقد ذكر واحد من ألمع الأدباء الإنكليز في القرن العشرين، ايفلين ووه، قائلاً: "أنا أنظر إلى التأليف ليس بوصفه استغواراً للشخصية، بل بوصفه تمريناً في استعمال اللغة، وأنا شخصياً مهووس بهذا الشيء. وأنا ليس لدي أي اهتمام تقني نفساني، بل ما يهمني هو الدراما والكلام والإحداث!" لو كان أرسطو حاضراً لفهم ما يعنيه، وإن تعذر على سكوت فيتزجيرالد أن يفهمه.

الحداثويون يبحثون عن أساليب جديدة لرسم الشخصية تناسب حقبة ما بعد العصر الفكتوري. فالإحساس بالشخص يختلف بين فرانز كافكا وجورج اليوت، والمؤكد أنه ليس كذلك لكل من كتب كتاب الاوبانيشاد[1] أو كتاب دانيال. وترى الروائية اليوت

---

1 كتاب الاوبانيشاد (Upanishads): يمثل هذا الكتاب جزءاً من أقدم الآداب التأملية عند الهندوس، ويشتمل على مجموعة من البحوث في طبيعة الكون والآلهة والإنسان. وتشكل في مجموعها ما يعرف باسم فيدانتا أو القسم الأخير من الفيدا ويرجع تاريخه إلى 500 ق.م. الاسم باللغة السنسكريتية ومعناه "الجلوس" (عند قدمي الآخر) ومن هنا يكون الحديث سريا. (المترجم)

الشخصية بوصفها "عملية وكشف" وهو ليس ما تـراه فرجينيـا وولف أو بيكيت اللذان يعتقدان أن البشر لا يتمتعون بقدر كبير من التناغم والتواصل. وتميل الشخصية الواقعية النموذجية إلى أن تكون مستقرة وموحدة إلى حدٍّ معقول مثل آمي دوريت أو ديفيد كـوبر فيلد وليس مثل ستيفن ديدالس بطل جويس أو جيرونشن للأديـب تي.أس.اليوت. وعلى هذا النحو، فإنها تعكس مرحلة زمانية حـين كان التفكير في الهوية عموماً على أنها أقل إشكالية مما هـي عليـه اليوم. فالناس كان لا يزال في وسعهم النظر إلى أنفسهم بوصـفهم وكلاء عن مصائرهم. وكان لديهم إحساس حاد جداً بالنقطة الـتي يتوقفون عندها وتلك التي يبدأ الآخرون منـها. ويبـدو تـاريخهم الشخصي والجماعي وهو يمثل تطوراً متماسكاً، تطوراً يُـرجح أن يفضي إلى هناء وليس إلى كارثة.

أما الحداثة فهي بخلاف ذلك تحول مفهوم الهويـة برمتـه إلى أزمة، فيبدو ستيفن ديدالس وليوبولد بلوم - بطلا جيمز جـويس التوأمان في رواية يولسيس - وهما مسيطران على حياتيهما سيطرة معقولة، وهما يتسكعان بلا هدف في أرجاء مدينة دبلن. لكن هـذا ليس سوى مزحة على حسابهما ما دام القارئ مدركاً أن الشـيء الكثير مما يفعلان إنما تقرره حبكة الرواية الهوميروسية الثانوية. وهما غير واعيين أن حياتيهما قد رُسمتا على هذا النحو ما دامـا ليسـا بقارئي الرواية التي يظهران فيها. يبدو الأمر وكأنهما يحتلان موقعـاً في الحبكة الثانوية الهوميروسية مثل الموقع الذي تحتله الأنا في الـلاّ وعي، وسوف نرى لاحقاً أن الحداثة تثير الشكوك عـن مفـاهيم السرد التقليدية في عالم بات يصعب فيه تقديم شرح متفـق عليـه ومتماسك ورئيس عن قضايا البشر. ففي رواية يولسيس مـثلاً، لا

يحدث إلا الشيء القليل جداً، أو كما هو شأن كهوف مارابار، يصعب القول إن كان ثمة شيء ما يحدث أولاً. وفي مسرحية في انتظار غودو، وكما أشار أحد النقاد إشارة شهيرة، لا شيء يحدث مرتين، أولاً في الفصل الأول ثم في الفصل الثاني.

إذاً، يريد الحداثويون أن يثيروا الأسئلة عن مفاهيم الشخصية، ويثير بعضهم هذه الأسئلة بالتوكيد على التعقيد النفساني الذي تتسم به الشخوص الأدبية إلى الحد الذي تبدأ فيه الشخصية، بمعناها الكلاسي، بالتحلل والتفكك. وما إن تبدأ بالنظر إلى وعي الإنسان بوصفه معقداً تعقيداً يتعذر سبر غوره حتى يصعب احتواؤه في الحدود المعروفة جيداً التي وضعها روب روي عند وولتر سكوت، أو جيم هوكنز عند روبرت لويس ستيفنسون. وعوضاً عن ذلك، تجده يطفح من فوق الحافات ويرشح في المحيط وفي النفوس الأخرى. وينطبق هذا انطباقاً صحيحاً على روايات فرجينيا وولف؛ حيث نجد الهوية أكثر تضليلاً مما هي عند ترولوب أو توماس هاردي، فضلاً على أنها لا نهائية. وهذه اللا نهائية ليست مستحبة دائماً كما يحلو الإدعاء عند أنصار ما بعد الحداثة، لأنها يمكن أن تتضمن أحساساً كارثياً بالضياع والقلق. فالإحساس الضعيف أكثر مما ينبغي بالهوية يمكن أن يضعف المرء كالإحساس القوي أكثر مما ينبغي بها.

إذا كانت النفس مرتبطة بتجاربها المتغيرة، فإنها عندئذٍ تفقد وحدة وتناغم شخصية ايفريمان لبنيان أو كوريولانوس لشكسبير، وتصبح أقل قدرة على سرد قصة متماسكة عن نفسها، ولا ترتبط معتقداتها ورغباتها بالضرورة لكي تشكل كُلاً يفتقر إلى التماسك؛ وينطبق الشيء نفسه على الأعمال الأدبية التي تظهر فيها مثل هذه الشخصيات. لقد نزع النقاد منذ أيام أرسطو وحتى الآن إلى

الافتراض أن على الأعمال الأدبية أن تكون وحدة متكاملة تكاملاً محكماً من دون أن يكون فيها رمز تائه متراخٍ أو شعرة واحدة في غير محلها. لكن لماذا ينبغي أن تكون هذه قيمة بالضرورة؟ ألا يمكن للصراع والتنافر أن يكونا جديرين بالإطراء والثناء أيضاً؟ ومثلما عبَّرت وولف عن ارتيابها في بعض الأحيان، ربما كانت النفس مثل حزمة من الأحاسيس والتصورات التصادفية ولا تحتوي على فراغ إلاّ في جوهرها. فبطل جويس ليوبولدبلوم يملك عقلاً "حداثوياً" من هذا النوع، مستجيباً لأجزاء من الأحاسيس، ولكن في قليل من التواصل. صحيح أنه شخص مصقول صقلاً جيداً ومفصل تفصيلاً معقداً، لكن هذا ليس سوى محاكاة تهكمية ساخرة للمفهوم الواقعي أو الطبيعي عن الشخصية. ولو أظهرت جورج اليوت شخصياتها جالسة تتناول وجبة الفطور، لكان جويس قد تقدم خطوة أخرى وظهر بطله جالساً على مقعد المرحاض... إن بلوم من ابتكار إرلندي منشق يتلمظ لمرأى البريطانيين الواقعيين الأقوياء. وأما أوسكار وايلد، الإرلندي المخرّب الذي صنع سيرته بمضايقة البريطانيين، فقد وصف الحقيقة على أنها "حالة المرء الأخيرة". فأن يكون المرء حراً حقاً يعني أن يكون متحرراً من إثرة متناغمة؛ فضلاً على التحرر من إيواء أبناء طبقة النبلاء الإنكليز.

ثمة وسيلة أخرى تسعى فيها الأعمال الحداثوية إلى تقويض الأفكار التقليدية عن الشخصية وذلك بمحاولة كشف قدر من القوى التي تشكل النفس في أعمق المستويات. فقد أعلن دي.اج.لورنس أنه غير مهتم بالشخصية أو بالشخص طالما أن أعماق الفردانية التي يسبر غورها تكمن في مواقع من تحت الأنا الواعية. وفي أعقاب فروير، أصبحت المفاهيم التقليدية عن الهوية

عرضة لأن تثار الشكوك من حولها. وأصبحت الحياة الواعية الآن على قمة الذات. إن الذات التي يستغور لورنس أبعادها تكمن في مكان ما على الجانب البعيد من الأفكار والعواطف والشخصية ووجهات النظر الأخلاقية أو العلاقات العادية، وتنتمي إلى ملكوت الوجود المظلم والبدائي واللا شخصي، وهذه منطقة لم يستطع المؤلفون الواقعيون الأمل بطرقها. فالنفس في رأي لورنس ليست شيئاً يمكننا السيطرة عليه لأن لها منطقها المحيّر ولأنّها تفعل ما تريد. إننا حقاً غرباء عن أنفسنا، وإذا لم نكن نمتلك أنفسنا عندئذٍ لا يمكننا أن نفرض هوياتنا على الآخرين أيضاً. إذاً، ثمة أخلاقيات وسياسة يتضمنها هذا الأسلوب في الرؤية.

كما يترفع تي.اس.اليوت عن الوعي ولا يبالي إلى حدٌ كبير بشخصية الفرد. لكن الذي يشد انتباهه هو الأساطير والتقاليد الموروثة التي ترسم ذات الفرد. وهذه القوى الأشد عمقاً هي التي تسعى أعماله إلى انتزاعها. وتكون هذه القوى تحت عقل الفرد بهيئة نمط من أنماط اللا وعي الجمعي. وهنا نتشارك كلنا في الحكمة الروحية والأساطير الأبدية نفسها. وهكذا، فإن المعنى الواعي لقصيدة من القصائد ليس بذي أهمية كبيرة. ولهذا السبب، لم يهتم اليوت اهتماماً كبيراً بالتأويلات التي قد يتوصل إليها قراء مؤلفاته. المهم عنده هو التأثير الذي يحدثه شعره على الأعماق: الجهاز العصبي واللا وعي. لهذا، إن المفارقة هي أن اليوت يبدو غالباً مؤلفاً مثقفاً ثقافة تثير الروع والرهبة. فشعره يحتشد برمزية مستغلقة على الفهم وإشارات وتلميحات تنم عن ضلوع في المعرفة واسع الأبعاد. ولكن على الرغم من ذلك، إن كلمة "مثقف" واحدة من الكلمات الأخيرة التي توصف بها مؤلفاته. فقصائده مبنية على كلمات وصور وأحاسيس وليس على

أفكار. الحق، إنه لم يؤمن أن في وسع أي شاعر أن يفكر في شعره أبداً.

ومما ينطبق على هذه المسحة المناهضة للثقافة، فقد ذكر اليوت في إحدى المرات أن من شأن قارئه المثالي أن يكون قارئاً غير متعلم. بل ذهب به الأمر إلى الحد الذي زعم فيه أنه يستطيع قراءة دانتي في نصه الأصلي؛ وإن كان لا يستطيع القراءة باللغة الإيطالية! لكن القارئ قد يكون مغفلاً إذا ما راوده الاعتقاد بأنه لم يفهم شيئاً مما يجري في قصيدتيه الأرض اليباب ورباعيات أربع، ولكنه سوف يفهمهما عند مستوى أدنى من مستويات اللا شعور. ويرجع السبب في هذا إلى عوامل منها أن أولئك المحظوظين بما يكفي للعيش في أوروبا يشكلون جزءاً مما يُطلق عليه العقل الأوروبي، سواء أكانوا على علم بذلك أم لا. لكن ربما قد يفهم صياد سمك أندونيسي معنى قصيدة الأرض اليباب أيضاً ما دام يتمتع بمعرفة تلقائية بالأنماط الروحية الكبرى التي تستند إليها القصيدة. وقد يفيد لو كان في وسع هذا الصياد القراءة باللغة الإنكليزية، وإن لم يكن هذا جوهرياً ربما. إن فهم المرء قصيدة الأرض اليباب من دون محاولة للفهم يعد خبراً يبعث على السلوى لكل طلاب الأدب. وربما كان هذا الشيء صحيحاً أيضاً بالنسبة لموضع النظرية العامة للنسبية، ربما كنا كلنا في مكان ما من أعماقنا فيزيائيين نوويين.

ثمة سبب آخر يجعل فكرة الشخصية كما عرفها بلزاك أو هاوثورن غير ملائمة في العصور الحديثة. ويرجع هذا إلى أن الجنس البشري في عصر الثقافة الجماهيرية والتجارة بدأ يصبح بلا ملامح وقابلاً للتبديل والاستبدال. فنحن يمكننا أن نميز في يسر وسهولة بين عطيل واياغو، ولكن يصعب علينا أن نميز بين فلاديمير واستراغون.

وكما أوضح اليوت نفسه، فإن شخصيات قصيدته الأرض اليباب لا تتميز إحداها عن الأخرى. وكما لاحظنا سابقاً، إن ليوبولد بلوم متفرد تفرداً حاداً، ولكنه في الوقت عينه مثل أي رجل مجهول يمكن أن تكون أفكاره ومشاعره شبيهة بأفكار أي شخص آخر ومشاعره، وأما عقله فاعتيادي على حدٍّ استثنائي. وفي حالة فرجينيا وولف، فإننا نجد شخصياتها ميّالة إلى أن تبهت إحداها في الأخرى في حين تنتقل المشاعر والأحاسيس كالذبذبات من فرد إلى آخر. وبات أصعب اليوم تحديد هوية صاحب تجربة معينة. فرواية سهرة فنيغان لجويس تشتمل على شخصيات من نوع رديء، ولكنها تبدو باستمرار مثل الشخوص في الأحلام، وهي تندمج وتنفصل وتتحلل وتجتمع من جديد، وتخفي في طيات أنفسها مجموعة برمتها من النفوس المنكسرة والهويات المؤقتة. ويمكن للمرء أن يقول عن الشيء الكثير من المؤلفات الحداثوية إن البطل الحقيقي ليس هذه الشخصية أو تلك، ولكنه اللغة نفسها.

يمكننا الآن أن ننظر إلى شخصية أدبية معينة بشيء من التفصيل، وهي شخصية سو برايدهيد في رواية جود الغامض لتوماس هاردي التي تعد صورتها من بين أشد صور المرأة أصالة في الرواية الفكتورية. ولكن على الرغم من ذلك نجد أن الرواية تنصب فخاً للقارئ غير الحذر. ويبدو وكأن الرواية تغويه عمداً كي يجعل من سو منحرفة ومحبة للمغازلة ومتذبذبة، وقد وقع في شراك هذا الطعم عدد كبير من القراء. وقد أشار أحد النقاد من ذوي الأحكام النقدية القوية إلى سو قائلاً:

ليس ثمة الكثير كي يقال دفاعاً عنها إذا ما واجهها المرء. فبعد أن عجلت سو في موت عشيقها الأول، إذا بها توقع جود في حبائلها للاستمتاع بنشوة الحب، لتتزوج على إثر ذلك وبدوافع مريبة وتجرد آلي غريب بفيلوتسون وتعامل جود معاملة قاسية تثير الدهشة أثناء ذلك. وبعد أن ترفض معاشرة فيلوتسون، نجدها تهجره لأجل جود مدمرة تدميراً مؤقتاً بتصرفها حياة ناظر المدرسة، كما ترفض أيضاً معاشرة جود. ثم توافق على الزواج به بسبب غيرتها من أرابيلا ولكنها تغير من رأيها وتعود أدراجها في نهاية المطاف إلى فيلوتسون تاركة جود كي يقضي نحبه... المشكلة هي كيف يتسنى لنا أن نشعر أن سو أكثر من امرأة فاجرة ومنحرفة، حافلة بالخداع والحيل الصغيرة والاستياء الاستفزازي. ولما كان هذا الوصف وصفاً دقيقاً لها على مستوى واحد، فإنه يبدو متعذر الأفكار.

لعل من شأن هذا الوصف أن يبدو متعذر الإنكار لي عندما كتبت هذه الكلمات قبل زهاء أربعين سنة في مقدمة طبعة نيو ويسكس للرواية، ولكنه يبدو لي اليوم وللأسف بعيداً عن الصواب. فهذه سو ليست حافلة بالاستياء الاستفزازي، بل نجدها تستاء مرة واحدة في الرواية استياءً غير استفزازي. وهي ليست مدبرة مكائد على حدّ وصف العبارة أعلاه "حافلة بالخداع والحيل الصغيرة" التي توحي بذلك. وليس واضحاً تماماً أنها "عجلت" في موت عشيقها الأول. فهو يزعم أنها فطرت فؤاده، غير أن التهمة منافية للعقل، لأن من يموت بسبب هذا المرض ليس عدداً كبيراً؛ ليس في الأقل إذا كانوا مرضى مرضاً شديداً في كل الأحوال؛ وهو كما يبدو حال عشيق سو الأول. كما أنها لا تعامل جود "معاملة قاسية تثير

الدهشة". وليست الغلطة غلطتها في طرد فيلوتسون من وظيفته. فالفقرة نسيج من اللا حقائق، فلو كانت سو على قيد الحياة اليوم لكان في وسعها أن تقيم دعوى بسبب تشويه شخصيتها. ولكان في وسعها أن تطالب بتعويضات أكبر من دي. اج. لورنس الذي وضعها في مقالته "دراسة عن توماس هاردي" على أنها "شبه ذكر"، وأنها "عجوز من نمط الساحرات" تتمسك "بمبادئ الذكر" وأنها "ليست امرأة إلا قليلاً". الأمر الغريب هو أن لورنس يتهمها أيضاً، ولكنه ليس رجلاً حقيقياً. ليس هنا ما هو أكثر من هذا الكلام إثارة للتشوش الجنسي.

لكي أكون منصفاً لحياتي أثناء شبابي، أقول إنني اقترحت حقاً هذا الرأي عن سو بوصفه يمثل قراءة وحيدة ممكنة. وصحيح أيضاً أنها يمكن أن تكون غيورة ومتقلبة ومتذبذبة جداً. لكن هذه الأمور قلما تمثل جُنحاً معلقة لأن قدراً كبيراً من سلوك سو يصبح مفهوماً وذا معنى إذا ما رأى المرء أنه ناجم عن خوف عميق من الجنس. وليس هذا مردّه أنها سيدة فكتورية تتكلف قدراً كبيراً من الحشمة، وإنما العكس هو الصحيح. فهي شابة مستنيرة ذات آراء تقدمية بشأن الزواج والجنس، كما أنها متشككة إلى حدٍّ ما عندما يخص الموضوع المعتقد الديني. المفارقة تكمن في أنها متحفظة وحذرة من الجنس بسبب أفكارها عن تحرر المرأة تحديداً. وتنظر إلى الزواج والجنس بوصفهما شراكاً تحرم النساء من استقلالهن، والرواية نفسها تدعمها في هذا الرأي. يقول [جود]: "هل ينبغي إلقاء اللوم على النساء أم نظام الأشياء المصطنع الذي تتحول من تحته الدوافع الجنسية الاعتيادية إلى عفاريت شيطانية منزلية وإلى فخاخ تقبض وتعرقل أولئك الذين يريدون التقدم؟" (إنْ كان أحدٌ ما قد تكلم بمثل هذا الكلام في الحياة الحقيقية، فتلك قضية

أخرى). فلو حاولت سو أن تنكث بحبها لجود، وما يستتبع ذلك من عواقب كارثية على كليهما، فذلك ليس لأنها قاسية الفؤاد بل لأنها تدرك أن الحب في هذه الظروف الاجتماعية لا ينفصل عن السلطة القمعية. الجنس ذو صلة بالإخضاع. وكما يكتب هاردي في روايته "بعيداً عن الحشد الهائج"، "يصعب على المرأة تحديد مشاعرها لغوياً؛ وهو الأمر الذي يفعله الرجال عادة للتعبير عن مشاعرهم".

إذا كانت سو تجد صعوبة في أن تهب نفسها لجود، فإن السبب ليس لأنها مغناج عابثة بل لأنها تقدر قيمة حريتها. وكما يُقال لنا، فإنها نشأت وترعرعت غلامية تحب أن تلعب ألعاب الصبيان، وهذه الخاصية الخنثوية اللا جنسية المحيِّرة التي تضعها خارج نطاق السلوك الجنسي التقليدي تزيد من صعوبة فهمها مشاعر الرجال الجنسية تجاهها. وهكذا يمكنها إلحاق الأذى بهم من غير عمد، وتفضل بدلاً من ذلك أن تكون صديقة لهم. إن الرواية ترى في فهم عميق أن المؤسسات الجنسية في المجتمع في أواخر العصر الفكتوري قد دمَّرت إمكانية قيام علاقة رفاقية بين الرجال والنساء. إن جزءاً من انحراف سو الواضح ينبثق من حقيقة مفادها أن أفكارها الجنسية المتطورة هي حتماً أفكار نظرية إلى حدٍّ ما. فتحرير النساء لا يزال في مرحلته المبكرة، وهكذا، إنّ معتقداتها يمكن أن تخضع في سهولة للضغوط الاجتماعية. فهي طُردت من الكلية بسبب من سلوكها غير اللائق، ولما ذعرت باستهجان الناس لهذا السلوك، حاولت أن تعيد ترتيب الأوضاع بفكرة محترمة وذلك بالزواج بفيلوتسون المثير للنفور إلى حدٍّ ما، فكانت النتيجة - كما هو متوقع - كارثية.

على امتداد صفحات الكتاب، نجد أن سو تبخس حقها في تقدير نفسها مما يبعث على الحزن. فهي امرأة أكثر إثارة للإعجاب

مما تتصور، والرواية تسمح لنا برؤية الفارق بين ما هي عليه حقاً ونفورها الذاتي. وعندما يشنق طفل تبناه جود وسو بقية أطفالهما وينتحر من بعد ذلك، (وهذا حدث لا تحاول الرواية أن تجعله يبدو مقنعاً إقناعاً واقعياً)، فإن مفهوم سو عن نفسها ينقلب إلى أقصى حالاته المرضية، فتبكي وتقول: "ينبغي لي أن أغرس جسدي كله بالدبابيس وأنزف كل ما لدي من سوء في داخلي!". وفي غمرة انتفاضها بسبب الذنب والقرف الذاتي تهجر جود وتعود إلى فيلوتسون تاركة جود يموت تعيساً ووحيداً. لقد دونت هذه الحقيقة في مقدمتي للرواية، ولكنني لم أذكر أن سو تركت شريكها لواحد من أكثر الأسباب المفهومة. إذ نادراً ما يثير الدهشة أن امرأة فقدت أطفالها قبل وقت قصير على هذا النحو الغريب - وهي في كل الأحوال هدف استهجان الناس وتقريعهم - تنظر إلى موت أطفالها على أنه عقاب إلهي لأسلوب حياتها البوهيمي، ومن ثم تخضع في نهاية المطاف إلى العرف الأخلاقي. وهذا أمر مفهوم ليس في الأقل أن تحرر سو الجنسي لا يزال في مراحله الجنينية وغير المؤكدة. إنه عمل قيد الإنجاز وليس مركزاً متحققاً، وإلاّ كيف يمكن أن يكون غير ذلك عندما أُجبرت على المضي قدماً وحيدةً، من دون عون من المجتمع عموماً، ومع قدرٍ كبير جداً من التعصب والعداء اللذين واجهتهما؟

إن مأساة الرواية تكمن في أن سو وجود يحاولان العيش عيشة الرفاق، ولكنهما يحبطان في نهاية المطاف على يد قوى أبوية. إذ حتى الحب العميق والصامد الذي يربط بينهما يشوهه النظام. وكما أشار أحد النقاد معلقاً على الكتاب بقوله: "الجنس ملطخ بالدم"، إن هذه الرواية التي تتصف بشجاعة منقطعة النظير تدور عن استحالة الجنس

وليس عن مآزقه الخفية وأوهامه. ولكنها على الرغم من ذلك تــرفض القبول بفكرة أن فشل الاثنين كان مقدراً عليهما. الرواية لا صلة لهــا بالطبيعة أو العناية الإلهية، بل كل ما هنالك هو أن التجربــة كانــت سابقة لأوانها، والتاريخ غير مستعد لها بعد. وينطبق الشيء نفسه علــى محاولة جود الفاشلة في دخول جامعة أوكسفورد بصفة عامل. إن هذا المشروع نفسه لم يكن الفشل مقدراً له، بل كان سابقاً لأوانه وهو مــا بدأ يدركه. فبعد موته بوقت قصير أسست في مدينة أوكسفورد كلية للعاملين، ولا تزال قائمة حتى اليوم. على أي حال، تشير الرواية بواقعية موضوعية إلى أن محاولة بطلها اقتحام المبنى المدلهم بالســواد المعــروف بجامعة أوكسفورد لم تكن جديرة بالعناء، إذ إن ترميم جدران الكليات التي طردته، وهو أحد أعمال جود، أكثر فائدة في نظر هــاردي مــن معظم التعليم الذي يدور داخلها.

إن أحد الأسباب التي تُسهّل على النقاد ملاحظة سو بوصفها امرأة باردة جنسياً وعصابية يكمن في أننا ننظر إليها عموماً بــأعين الآخرين، إذ غير مسموح لنا كثيراً النظر إليها من الــداخل. ففــي الجزء الأعظم من الرواية، نجدها تحيا بوصفها وظيفة من وظــائف تجربة جود وليس بوصفها شخصية في ذاتها. فإذا كانت تبدو بهــذه الدرجة من الإبهام والتشويق، فالسبب يرجع جزئياً إلى أنها رشحت من خلل حاجات البطل ورغباته وخداعه. وكما أشار أحد النقــاد وليست شخصاً في ذاتها. ولهذا فليس مما يبعث على الدهشــة أنهــا غابت عن الأنظار تماماً من بعد وفاة جود. إلى هنا، تكون الروايــة مشاركة في تهميش بطلتها، ولكنها من جهة أخرى فطنة جــداً في تقديمها.

***

تدعونا رواية جود الغامض إلى أن نتعاطف وسو برايدهيد، لكنها تريد منا أيضاً أن نرى كيف أنها تفلت من أي فهم بسيط. فإذا لم يكن أحد في الرواية قادراً على امتلاكها حقاً، فإن الشيء نفسه ينطبق على قرائها. المطلوب منا هو أن نرق لسو ولكن ليس على النحو الذي يزيل ما يعتريها من تناقض ذاتي وتقلبات. وتخطئ بعض شخصيات الكتاب الأخرى، وبضمنهم جود نفسه بين حين وآخر، فيظنون تملصها ومراوغتها لغز المرأة الأبدي. لكن الرواية، على وجه العموم، ترفض هذا الرأي المتعالي، إذْ إن "لغز" سو ينبثق إلى حدٍّ كبير من طبيعة الجنس المعقدة والمتناقضة في نظام اجتماعي يوظفه لأغراض قمعية.

ثمة عدد كبير من القصص الواقعية يدعو القارئ إلى التماهي مع شخصياتها. ويفترض بنا أن نشعر بشعور الآخر؛ حتى إن لم ترقنا الفكرة. إن الرواية الواقعية تعمق من عواطفنا الإنسانية وتزيد منها عندما تسمح لنا على نحو متخيل أن نعيد ابتكار تجربة غيرنا من بني البشر. وبهذا المعنى، إنها ظاهرة أخلاقية من دون أن تضطر إلى إعطاء درس أخلاقي. إنها أخلاقية، إن شئت، بسبب شكلها وليس محتواها فحسب. فجورج اليوت أديبة تعطي دروساً أخلاقية أكثر مما ينبغي فلا تناسب الذوق الحديث، ولكنها بدورها تنظر إلى الشكل من هذا المنظور. وتكتب في إحدى رسائلها: "إن الأثر الوحيد الذي أصبو إلى تقديمه في مؤلفاتي هو أن على من يقرأها أن يكون قادراً بشكل أفضل على أن يتخيل وأن يشعر بآلام وأفراح أولئك الذين يختلفون عن أنفسهم في كل شيء سوى حقيقة كونهم يكافحون من أجل تخطئة المخلوقات البشرية". وترى اليوت أن الخيال الخلاق نقيض الأنانية؛ إذْ يسمح لنا بدخول حياة الآخرين الداخلية بدلاً من البقاء منعزلين عنها في أماكننا الخاصة.

وبهذا، إنّ الفني قريب جداً من الأخلاقي. ولو تمكنا من فهم العالم من وجهة نظر الآخر، لأصبح لدينا إحساس أكبر بكيفية تصرفهم على هذا النحو والسبب الذي يدفعهم إلى ذلك. وبهذا سوف نكون أقل نزوعاً إلى تقريعهم تقريعاً متعالياً. الفهم يعني التسامح.

لهذه القضية الخيرية الشيء الكثير الذي تنصح به، ولكن ثمة قدراً كبيراً من الخطأ تنطوي عليه في الوقت نفسه. أولاً، ليس الفن الأدبي كله يدعونا للتماهي مع شخصياته. الحق، إذا ما أخذنا الأمر بصيغته الحرفية، فإنه ليس شكلاً من أشكال الفهم أبداً. فلو "أصبحت" أنا في مكانك، فسوف أفقد ملكة معرفة من أنت. من الذي بقي ليؤدي مهمة الفهم؟ يضاف إلى ذلك، هل يفترض بنا أن نتقمص شخصيات مزعجة مثل داركيولا أو السيدة نوريس في راوية مانسفيلد بارك؟ (ربما ثمة عدد قليل من الناس غريبي الأطوار الذين لا يريدون ما هو أفضل من أن يكونوا مصاصي دماء، لكن معظمنا سوف يفضّل أن يكون اوديسيوس أو إليزابيث بينيت). زد على ذلك، لو أنني "أصبحت" هكتور أو هوميروس سمبسون، فليس في وسعي أن أفهمهما إلا إذا فهما نفسيهما، وهو ما يبدو صحيحاً جداً في هوميروس. ان دي.اج. لورنس تهكمي وساخر على وجه الخصوص بشأن التقمص في كتابه "دراسات في الأدب الأميركي"، إذْ نجده يكتب فيه: "ما إن يعرف وولت ويتمان شيئاً ما حتى يفترض هوية واحدة معه. وإذا ما عرف أن أحد أفراد شعب الأسكيمو يجلس في خُرْج يوضع على ظهر دابة فإن وولت المصفر والملوث بالشحم يجلس بدوره في الخُرج". الملاحظة النقدية تنجو من العنصرية الاتفاقية.

أما سوفوكليس فلا يدعونا إلى تقمص أوديب، إذْ تتوقع المسرحية منا أن نشعر بالأسى والشفقة على بطلها المحكوم عليه بالإخفاق، ولكن ثمة اختلافاً بين الإحساس (بالعاطفة) تجاه شخص ما والإحساس بإحساسه (التقمص). فلو دمجنا أنفسنا على نحو متخيل بأوديب، فكيف يتسنى لنا أن نصدر حكماً عليه؟ على أية حال، المؤكد أن هذا جزء مهم يتضمنه النقد؛ لأن الحكم يتضمن حمل شيء ما على مقربة منا، وتلك حركة تنسجم والعاطفة ولا تنسجم والتقمص. إن الفن الأدبي في بلاد الإغريق القديمة لا يطلب منا أن نشعر بشعور من يخترق رمح أحشاءه أو من تحمل مسخاً في رحمها، بل يعرض عوضاً عن ذلك الشخصيات والأحداث كي نقدرها. وهذا شأن مؤلف كلاسي محدث مثل هنري فيلدنغ، إذْ يُتوقع منا أن نراقب توم جونز بعين راضية ومتعاطفة وساخرة وليس أن نثب للنوم معه في فراشه، لأن ثمة عدداً كبيراً من الناس في السرير معه!

وساور الاعتقاد الكاتب الدرامي الماركسي برتولت بريخت الذي كتب مؤلفاته إبان حكم هتلر أن تقمص الشخصيات على المسرح يهدد بتدمير ملكاتنا النقدية. وعدَّ هذا شيئاً مناسباً لأولئك الذين يتبوّأون السلطة. فالتقمص يرفع من شأن العاطفة فوق مستوى العقل النقدي. واعتقد بريخت، بوصفه ماركسياً، أن الوجود الاجتماعي يتألف من المتناقضات، وأن هذه المتناقضات تغور في أعماق هوايات الناس، وأن إظهار الرجال والنساء كما هم حقاً يعني إظهارهم وهم متقلبون وغير متناغمين ويتصفون بالانقسام الذاتي. وساور بريخت الاعتقاد بأن فكرة الشخصية كونها موحدة ومتماسكة ليست سوى وهم؛ فهي تقمع الصراعات داخل الذات، مما قد يؤدي إلى تحول اجتماعي. وفي إحدى القصص القصيرة، نجد هيركونير يعود إلى موطنه

بعد أن ظل بعيداً عن قريته ردحاً طويلاً من الزمان، فيخبره جيرانه في حبور أنه لم يتغير قيد شعرة. ويكتب بريخت: بات كونير أشيب الشعر. ويكمن وراء مفهوم سكوت وبلزاك عن الشخصية نوع من أنواع السياسة. ولكن وراء بريخت يكمن مفهوم آخر. فهو الرجل الوحيد في التاريخ الذي حُظر عليه الانتساب إلى الحزب الشيوعي الدنمركي حتى قبل أن يقدم طلباً للانضمام إليه.

إذا كانت العاطفة المتخيلة وسيلة وحيدة للاقتراب من الشخصية، فإن لها أيضاً بعض القيود العامة. فعبارة "الخيال الخلاق" يجدها كل فرد على وجه الكوكب تقريباً إيجابية شأن عبارة "سوف ننطلق إلى مراكش يوم غد"، أو "خذ كأساً أخرى من الشراب". لكن هذا لا يعني أن الخيال إيجابي على نحو واضح ودقيق. فالقتل بالتسلسل يتطلب قدراً لا بأس به من الخيال، لأن الخيال قادر على عكس كل أنواع السيناريوهات القاتمة والمرضية علاوة على سيناريوهات أخرى كثيرة إيجابية. وكل سلاح فتّاك جرى اختراعه، إنما كان نتيجة عمل من أعمال الخيال. لقد ساد الاعتقاد بأن الخيال واحد من أنبل ملكات البشر، ولكنه يشبه على نحو يثير الأعصاب الفانتازيا التي تعد إجمالاً من بين أدنى تلك الملكات.

على أي حال، إن محاولة الشعور بما تشعر به لن يطور بالضرورة من شخصيتي المعنوية. فالشخص السادي يودُّ أن يعرف ما يراود ضحيته من شعور. وربما يحتاج شخص ما إلى أن يعرف ما تشعر به لكي يستغلك استغلالاً أكثر فعالية. فالنازيون لم يقتلوا اليهود لأنهم لم يتمكنوا من التماهي بما يشعرون به، لأنهم لم يعيروا أهمية لما كانوا يشعرون به. أنا لا أستطيع أن أمر بتجربة آلام الولادة، ولكن هذا لا يعني أنني لا أبالي عن قسوة قلب بمن يمر بها. إن

الأخلاق ليست لها صلة كبيرة بالشعور في كل الأحوال. فإذا شعرت بموجة من الغثيان لمرأى شخص ما فُجّر نصف رأسه بطلق ناري، فإن هذا الشعور يصبح غائباً ما دمت قادراً على بذل محاولة للمساعدة. وعلى العكس من هذا، فإن الإحساس بالعطف الشديد على شخص ما سقط في فتحة المجاري أثناء محاولته ولوج شارع فرعي كي تتجنب الاضطرار إلى سحبه لن يكون سبباً في فوزك بعديد الجوائز الإنسانية.

يُنظر إلى الأدب أحياناً على أنه حالة "مفوضة" للتجربة. إنني لا أستطيع أن أعرف ما هو الشعور إذا ما كنت حيواناً من نوع الظربان الأميركي، ولكن قصة قصيرة آسرة يؤدي فيها هذا الظربان دوراً رئيساً، قد تسمح لي بالتغلب على قيودي في هذا الصدد، غير أنه ليس من قيمة معينة في معرفة ما هو الإحساس إذا كنت ظرباناً. إن أفعال الخيال ليست مهمة في خصيصتها، كما أنها ليست شهادة على إبداعي الخلاق. إنني أقضي معظم النهار في محاولة لتخيل شعوري إذا تحولت إلى مكنسة كهربائية. إن مثل هذا الشعور سيكون معدوماً إذا ما أصبحت مكنسة كهربائية. كما أن المتخيل ليس مفضلاً على الواقعي في جميع الأحيان. وإذا افترضنا أنه ينبغي أن يكون أفضل، كما يفترض بعض الرومانسيين، فذلك يعني موقفاً سلبياً غريباً تجاه الواقع اليومي. وهذا يوحي أن ما لا يكون موجوداً إنما هو الأكثر إثارة للدهشة والجاذبية مما لو كان موجوداً. وهذا صحيح لو أنك فكّرت في دونالد ترامب، ولكنه ليس صحيحاً إذا ما فكرت في نلسون مانديلا.

ليس ثمة ريب في أن باستطاعتنا أن نوسع على نحو مفيد من تجربتنا بقراءة الأعمال الأدبية. ويمكن أن يكون هذا المنحى وسيلة

للتعويض عن نواقص يمكن أن تُصحح لما هو واقعي. فالذين يملكون ما يكفي من المال والفراغ، مثلاً، يمكن أن يستكشفوا المنطقة الجبلية بين باكستان وأفغانستان. إنّ معظم الناس على سطح الكوكب يفتقرون إلى الموارد المالية للاستمتاع بهذه التجربة، وهم يعارضون الانضمام إلى تنظيم القاعدة فيحصلون على التجربة من دون مقابل. وعليهم أن يجلسوا لقراءة كتب الرحلات بدلاً من ذلك. وإذا ما شارك الناس في الثروة مشاركة تنم عن مساواة أكبر، فإن عدداً أكبر من الناس قد يتمكنون من الاندفاع نحو تلك المنطقة شريطة أن يكونوا على استعداد للمخاطرة بالتعرض للموت. إن إحدى الفوائد الناجمة عن قراءة دليل الكوكب الوحيد في ذلك المكان هي أن ما من شخص يرجح أن يرديك قتيلاً برصاصة لهذه القراءة.

في القرن التاسع عشر كانت الطبقات العاملة تُنصح بقراءة الأدب أحياناً بوصفه وسيلة للإحساس بماهية ركوب الخيل للصيد أو الزواج بفيكونت ما دامت غير قادرة على ممارسة هذه الأشياء في الواقع. ثمة مناقشات أشد إقناعاً عن السبب الذي يجعل القصائد والروايات تستحق القراءة.

***

# السرد

مشهور عن بعض الرواة في القصص أنهم واسعو المعرفة، بمعنى أنهم يفترضون علمهم بكل شيء يخص القصة التي يروونها، ولا يُتوقع من القارئ طرح أسئلة عمّا يقولون. فلو بدأت رواية من الروايات بعبارة:

Stately, plump Buck Muilligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed.

(هبط باك موليغان الربيل الجسم في أبهة من أعلى السلّم حاملاً طاساً من رغوة صابون تقاطعت عليه مرآة وشفرة حلاقة).

فإن من غير المجدي أن يهتف القارئ متعجباً: "لا، لم يهبط" أو "من أين عرفت؟" أو "لا تقل هذا لي!" إن قراءتنا كلمة رواية* على صفحة العنوان تستبعد كل هذه الأسئلة بوصفها لا أساس لها من الصحة، ويفترض بنا أن ننحني لسلطة الراوي.

* على تعدد الطبعات الإنكليزية لرواية يولسيس منذ الطبعة الأولى الصادرة عن دار نشر شكسبير آندكومباني في الثاني من شهر شباط 1922، مروراً بطبعة بودلي هيد اللندنية 1936، وطبعات بنغوين المتعددة، وأخيراً وليس آخر طبعة فوليو الفخمة والشهيرة في 1998، فإننا لم نجد جيمز جويس يضع كلمة "رواية على الغلاف وعلى صفحة العنوان الداخلية، ولا ندري كيف وقع الناقد الكبير ايغلتون في هذا الزعم. (المترجم)

ولو قال لنا موليغان كان ينقل carrying بدلاً من يحمل bearing، فإننا سوف نتواطأ في إذعان بالإيحاء أنه هو وليس نحن من يتواطأ بالإيحاء أن طفلاً صغيراً هو رئيس صندوق النقد الدولي إن كان هذا سوف يمنحه قدراً من المتعة المالية.

لكن الانحناء أمام سلطة الراوي لا ينطوي على مخاطرة كبيرة ما دمنا غير موقعين على عقد طويل الأمد معه. كما لم يُطلب منّا أن نصدق أن ثمة شخصاً يدعى باك موليغان ينقل بيده طاساً من رغوة الصابون. وسيكون الأصح القول إنه طُلب منّا أن نتظاهر بذلك. إننا نعلم من قراءة كلمة "رواية"، أو ببساطة من علمنا أن هذا النص القصد منه أن يكون رواية، أن المؤلف لا يحاول أن يضللنا كي نتخيل أن هذا قد حدث حقاً. وهو لا يقدم العبارة بوصفها رأياً معروضاً للمناقشة عن عالم حقيقي. يُقال إن أسقفاً من أساقفة القرن الثامن عشر قرأ رواية رحلات جاليفر لجوناثان سويفت فرمى بها في النار وصرَّح ساخطاً إنه لم يصدق كلمة واحدة منها، الواضح أنه ظن أن الهدف من القصة هو أن تكون حقيقية ولكنه ارتاب في أنها مفبركة، وهذه هي طبيعتها. لقد أهمل الأسقف الرواية لأنه ظن أنها رواية وليست حقيقة واقعية.

لو كانت العبارة الخاصة بموليغان لا تهدف إلى تضليلنا، فإنه يمكن الزعم على نحو غريب أنها ليست صحيحة وليست خطأً، ويرجع سبب ذلك إلى أن التوكيدات بشأن الواقع هي وحدها التي يمكن أن تكون صحيحة أو خطأً، ولا تعد هذه الجملة واحدة من التوكيدات، ولكنها تبدو وكأنها كذلك. فهي ذات شكل ولكن بلا مضمون. ولهذا لا يُتوقع منا أن نصدقها مثلما لا يُتوقع منا أنْ نصرخ: كف عن الادعاء والكذب! أو: يا له من كلام فارغ! إن الإقدام على مثل هذا التصرف

يعني ضمناً أن المؤلف كان يهدف إلى رفع دعوى حقيقية عن العالم، وهذه ليست القضية كما يتضح. كذلك، إن عبارة صباح الخير Good morning تبدو رأياً عن الواقع مفاده أنه (صباح خير) ولكنه في واقع الآخر تعبير عن أمنية مفادها (أتمنى أن يكون صباحك خيراً)، ولا يمكن لهذه العبارة أن تكون صحيحة أو خطأً مثلها مثل عبارة "امنحني استراحة!" أو "إلى من تحدق؟" أو "أيها المقرف التافه!" ليس صحيحاً أن ثمة طالباً روسياً قاتلاً يدعى راسكولينكوف أو بائعاً مسكين الحال يُدعى ويلي لومان. لكن مثل هذا الكلام في العمل الأدبي ليس خطأً أيضاً ما دام العمل لا يزعم أن ثمة شخصاً كهذا.

الرواة واسعو المعرفة أصوات محررة من الجسد، وليسوا شخصيات تقيم في مكان معين، وفي وضعها المجهول الذي يتعذر على التحديد تتصرف تصرف عقل العمل نفسه. ولكن حتى في هذه الحالة، لا ينبغي لنا أن نفترض أنها تعبّر عن أفكار المؤلف وعواطفه الحقيقية. ولقد شاهدنا مثالاً كهذا قبل الآن في الجمل الاستهلالية من رواية ممر إلى الهند للروائي إي.أم. فورستر، وهي الجمل التي ينطق بها راوٍ عليم ولكنها تسجل مواقف قد تكون هي مواقف فورستر أو لا تكون. إن بلدة تشاندرابور لا وجود لها، ولهذا لا يمكن أن تكون لفورستر أي أفكار عنها. يمكنه أن يحمل آراءً عن الهند على وجه العموم، ولكن ما يدونه في هذا المقطع قد يكون لأجل تحقيق الأثر الأدبي بقدر ما هو انعكاس لتلك الآراء. نادراً ما نجد أي علاقة بسيطة بين المؤلفين وأعمالهم. فمسرحية المحراث والنجوم للكاتب المسرحي شون أوكيسي تهزأ بشخصية تدعى كوفي؛ يحتشد كلامه برطانة ماركسية، ويؤكد أن نضال العمال ينبغي أن تكون له أولوية على التحرر الوطني. لكن أوكيسي كان ماركسياً بدوره، ويؤمن إيماناً تاماً بما كان كوفي يعظ به.

أما رواية صورة الفنان شاباً لجيمز جويس فتنتهي عند البطـــل وهـــو يناقش نقاشاً مطولاً ينم عن سعة اطلاع ومعرفة في موضـــوع علـــم الجمال. وإننا على ثقة أن جويس ما كان ليرضى بجزء من هذا النقاش، ولكن الرواية لا تخبرنا بذلك.

ثمة أوقات يكون فيها الراوي الذي يروي الأحـــداث في مقطـــع روائي غير واضح تماماً. خذ على سبيل المثال هذا المقطع مـــن روايـــة هندرسون ملك المطر للروائي سول بيلو:

Daylight came from a narrow opening above my head; this light was originally yellow but became gray by contact with stones. In the opening two iron spikes were set to keep even a child from creeping through. Examining my situation I found a small passage cut from the granite which led downward to another flight of stairs, which were of stone too. These were narrower and ran to a greater depth, and soon I found them broken, with grass springing and soil leaking out through the cracks. "King", I called, "King, hey, are you down there, Your Highness?" But nothing came from below except drafts of warm air that lifted up the spider webs. "What's the guys hurry?", I thought....

"انساب ضوء النهار من فتحة ضيقة من فوق رأسي؛ كان هـــذا اللون أصفر أصلاً ولكنه بات رمادياً بسبب احتكاكه بالحجارة. ثمـــة قضيبان معدنيان في الفتحة وُضعاً للحيلولة دون دخول حتى طفل. ولما تفحصت موضعي، وجدت ممراً صغيراً محفوراً في حجر الغرانيت يؤدي إلى أسفل؛ حيث مجموعة أخرى من الأدراج، وهي من الحجارة أيضاً، وكانت هذه أشد ضيقاً من سابقتها وتنـــزل إلى عمق أكبر. وسرعان

ما وجدهما مكسورة وقد نما العشب وبانت التربة من خلل الصـــدوع. وناديت: "أيها الملك، هه، أأنت هنا في الأسفل يا صاحب الجلالـــة؟" ولكنني لم أسمع صوتاً من الأسفل باستثناء تيارات من هواء دافئ مـــلأ شباك العناكب. وفكّرت: "ما سرعة الرجل؟"".

يفترض أن المتكلم هو هندرسون بطل الرواية. لكن هندرســـون أميركي فظ قد يهتف قائلاً: "هه أيها الملك". أو "ما سرعة الرجـــل؟" ولكنه قلما يتكلم شعراً. كما ليس مرجحاً أن يكتب نثراً يســـتوي في فصاحته وعبارة "ولما تفحصت موضعي، وجدت ممراً صغيراً محفوراً في حجر الغرانيت..." هذا سرد هجين، يتداخل فيه صـــوت هندرســـون نفسه مع نبرات المؤلف الأكثر تفلسفاً. إن نطاق الرواية اللساني مـــن شأنه أن يكون ضيقاً أكثر مما ينبغي إذا لم يتمكن من الوصول إلى مـــا وراء وعي شخصيتها المركزية. ومع هذا، إن ثمة ضرورة لترك أسلوب الكلام الشخصي يتحقق ويتجسد.

ذكرتُ أن الرواة واسعي المعرفة يفترضـــون معرفتـــهم أن كـــل موجود إنما يدري بقصصهم، ولكن ثمة استثناءات قليلة لهذه القاعـــدة. فالراوي، مثلاً، قد يتظاهر بجهل شيء ما في حكايتـــه. ففـــي قصـــة متواضعة من قصص التحري بعنـــوان The footsteps at the Lock، تشعل إحدى الشخصيات سيجارة رخيصة بينما يتظاهر المؤلف المتعالي أنه لا يعرف نوعيتها. إنني أستخدم كلمة "يتظاهر" ولكن ليس كأنـــه يعرف حقاً نوعيتها بل إنه يخفي حقيقتها. فإذا لم يُخبر القارئ بنـــوع السيجارة، فهذا يعني أنه لا توجد سيجارة فنحن لدينا هنا أنواع مـــن تلك الظاهرة النادرة وهي السجائر الخلو من الاسم. (اتـــرك جانبـــاً السؤال الشائك عن لفافات التبغ). ففي إمكانك الحصول على مثـــل

هذه السجائر في الأدب تماماً مثلما يمكنك أن تحصل على تكشيرة من دون هر أو نعامة تتكلم الألبانية أو شخص يحتسي شراب الويسكي في مدينة برمنغهام بإنكلترا وفي الوقت نفسه يجري عملية جراحية في الدماغ في مدينة برمنغهام بولاية الاباما الأميركية. إن الحياة الحقيقية أقل تشعباً في هذا المجال. وكما أشار أوسكار وايلد، إن الفن مكان يمكن أن يكون شيء واحد فيه صحيحاً والآخر مخالفاً له. وهو أكثر اقتصاداً من الحياة اليومية. وتتبادر إلى ذهن المرء العبارات الأخيرة من رواية مولوي لصاموئيل بيكيت: "الوقت منتصف الليل. المطر يضرب النافذة. لم يكن الوقت منتصف الليل. لم تكن تمطر".

ثمة رواة لا يوثق بهم وآخرون واسعو المعرفة. فالمربية التي تروي قصة The Turn of the Screw للروائي هنري جيمز مجنونة إلى حدٍّ كبير، ويلعب جيمز لعبة حربية مع القارئ مقدماً لنا ما يكفي من الأسباب لتصديق قصة المربية، بينما يشير إشارات خفية تكفي للإيحاء لنا بألاّ نصدقها. لقد شاهدنا قبل الآن أن سرد نيلي دين في رواية مرتفعات ويذرنغ لا يمكن الاعتماد عليه اعتماداً كاملاً. وتروي جين إير حكاية فيها مسحة من الزهو والامتعاض والحسد والقلق والاعتداء والاهتمام الذاتي. كما يجذب بعض رواة جوزيف كونراد الاهتمام إلى الطبيعة المحدودة لقواهم الخاصة في التأويل. ربما لا يملكون سوى إحساس مرتبك ومتقطع بما يدور في القصص التي يروونها. وتجدر الإشارة هنا إلى الراوي في رواية تحت عيون غربية لكونراد، وإلى الرواة في رواية الجندي الصالح للروائي فورد مادوكس فورد، ورواية دكتور فاوست لتوماس مان. يحتمل أن مثل هؤلاء الرواة يفهمون مغزى القصة أقل من فهم القارئ نفسه. فنحن نستطيع أن نرى ما لا يرونه، وربما السبب الذي لا يمكنهم من الرؤية.

ثمة راوية لا يعتمد عليه تماماً وهو بطل رواية رحـــلات جـــاليفر للروائي جوناثان سويفت، إذْ إن جاليفر لا يبدو وقد تعلم أي شيء من رحلاته وهو راوية أحمق وعنيد، فضلاً على أنه غير موثوق به. إن كل الرواة الحمقى لا يُعتمد عليهم، ولكن ليس كل الرواة الذين لا يُعتمـــد عليهم حمقى. ويتصرف جاليفر بوصفه مركز الهجاء في الرواية، ولكنه هدفها في الوقت نفسه، وإن بأسلوب دقيق، إذ يمكن أن يتـــوق توقـــاً يدعو إلى الشفقة كي يتماهى مع المخلوقات الغريبة التي يجد نفســـه في وسطها. ففي ليليبوت مثلاً، يتبنى معايير هذه الأمة المؤلفة من مخلوقات صغيرة تبنياً مفرطاً أكثر مما ينبغي. وفي إحدى المرات، ينكر في حـــدة التهمة الموجهة إليه بمعاشرة واحدة من إناث ليليبوت لا يزيد طولها عن بضع بوصات. كما يخفق في إيضاح استحالة مثـــل هـــذه الواقعـــة في دفاعه. كما أنه مزهو زهواً جنونياً باللقب الذي أضفاه عليـــه هـــؤلاء الأقزام. باختصار، جاليفر ساذج وسهل الانخداع.

كان سويفت إرلندياً - إنكليزياً، وعلى هذا الأساس لم يشعر تماماً أنه في موطنه سواء أكان في إرلندا أم في بريطانيا. وقد اكتشف اوسكار وايلد أن أحد الحلول لهذه المعضلة يتمثـــل في أن يصـــبح إنكليزياً أكثر من الإنكليز أنفسهم، وهذه استراتيجية انعكست في سلوك جاليفر المتذلل والخنوع. ومع اقتراب الرواية من نهايتها، وبعد أن عاش جاليفر برهة وجيزة من الزمان برفقة هوينهنمس، نجده يخب خبباً حول المكان وهو يصهل صهيل الجياد. إننا لا نجد عدداً كبيراً من الرواة وقد جن جنونهم في أثناء السرد، لكن جاليفر على غـــير صلة تماماً بالعادات والتقاليد المحلية؛ شأنه في ذلـــك شـــأن رجـــل إنكليزي أحمق لا يلتفت إلى تزمته الثقافي. فهو إما بعيد جـــداً أو لا يفهم. إن سويفت يستخدم رواية للكشف عن قســـوة الآخـــرين

وفسادهم، ولكنه في الوقت نفسه يغدق عليه الشيء الكثير من السخرية في الحكاية.

إذا كنت تروي القصة من وجهة نظر شخصية معينة، فقد لا يكون الابتعاد عن هذا المنظور سهلاً. فالكتاب الأدبي المكتوب من وجهة نظر ضفدعة يغامر بحبس نفسه داخل عالم شبيه بعالم الضفادع، فيصعب عليه الارتقاء فوق مستوى وعي رواية. فليس الرواة كلهم ضفادع، لكن بعضهم أطفال. وقد يكون لهذا أثره الساحر كما هو الحال مع الراوي المراهق والمحبوب جداً في رواية The Catcher in the Rye، مثلما قد تكون له عيوبه أيضاً. إن مشاهدة العالم من وجهة نظر طفل يمكن أن تجعله يبدو عالماً غير مألوف على نحو واضح. ربما كان الهدف تصور الأشياء تصوراً جديداً وفورياً؛ تماماً مثلما كان وردزورث مدركاً ذلك، لكن أسلوب الطفل في المشاهدة محدود بطبيعته. (ثمة استثناء لهذه القاعدة يتمثل في ميزي فرنجيه بطلة هنري جميز في روايته ما كانت تعرفه ميزي). ويخبرنا ديفيد كوبرفيلد، بطل ديكنز، أنه كان أثناء طفولته يرى الأشياء مجزأة، وليست دائرية. ومما يبعث على المفارقة أن هذا هو الأسلوب الذي كان ديكنز نفسه ميالاً إلى تصوره. فرؤية الطفل للواقع قد تكون حيوية ولكنها مجتزأة، وفي أغلب الأحايين، هذا هو أسلوب ديكنز في النظر إلى الأشياء. ولهذا فإنه غالباً ما يحدق إلى العالم من خلال عيني طفل.

إنّ الرؤية المحدودة التي يتصف بها الرواة الأطفال تعني أنهم لا يستطيعون دوماً فهم تجربتهم فهماً متماسكاً. ويمكن أن يعوض هذا الأمر عن مواقف مسلية أو مثيرة للذعر. ولكنها تعني أيضاً أن شخصية مثل أوليفر تويست لا يمكنها أن تفهم النظام الذي ترزح تحته. فكل ما يتوق إليه هو مساعدة مباشرة، ودافع نتعاطف معه تعاطفاً طبيعياً. لكن

من دون فهم لكيفية عمل النظام وكيفية تغييره، سوف يكون ثمة أطفال أكثر عدداً يرفعون أبصارهم إلى أعلى من فوق كرش السيد بامبل الكبير بحثاً عن حساء إضافي. يبدو ديكنز في هذه الرواية المبكرة عاجزاً عن فهم حقيقة أن موضع الجدال هنا يتجاوز قسوة الأفراد أو قضية الضرورات البدائية. إن الشيء المحفوف بالخطر هو المنطق القاسي للمجتمع برمته، وهو ما بدأ ديكنز يدركه في أواخر حياته، ولسوف نفحص هذا الموضوع لاحقاً في موضوع رواية الآمال العظيمة.

إن بعض الرواة يفتقرون إلى المصداقية إلى الحد الذي يجعلهم مخادعين تماماً. فالراوي في رواية آغاثا كريستي مقتل روجر أكرويد هو القاتل حقاً، ولكن السلطة المفوضة إليه بفعل سرد القصة تجعلنا نضل الأثر. فالقاتل في قصة التحري مستتر عادة؛ مستتر بالحبكة وليس مخفياً وراء فعل السرد. ونكتشف في نهاية رواية الشرطي الثالث لفلان اوبراين أن الراوي ميت في معظم أجزاء الرواية، كما أننا نصاب بصدمة عندما نكتشف في نهاية رواية بنشر مارتن لوليم غولدنغ أن مارتن – الذي يسرد القصة – قد غرق في الصفحة الأولى.

ويبدو المتكلم في قصيدة To his coy Mistress للشاعر اندرو مارفيل رجلاً مهووساً بهاجس الخوف من الموت، فيحث خليلته على التغلب على تواضعها العذري وأن تعاشره قبل أن ينتهي بهما المطاف إلى القبر. إنه ليس راوياً غير موثوق به تماماً، لكن ينبغي على الخليلة وعلى القارئ التزام الحيطة والحذر في الارتياب بدوافعه. فهل تراه مهتاجاً شديد الاضطراب بسبب قصر أمد الحياة والحب؟ أم يحاول إقناعها بمعاشرته لا أكثر؟ هل هذه هي أكثر المحاولات ذكاء لمعاشرة امرأة في تاريخ البشر؟ وهل المتكلم جاد في استغراقه في التفكير في الأخلاق؟ أم إن هذه ليست سوى وسيلة لإقناع خليلته بأن عليها أن

تنغمس هي الأخرى في ملذات الجسد في وقت ما زالت تمتلك فيه جسداً تنغمس في لذاته؟ إن القصيدة لا تسمح لنا بالاختيار من بين هذه البدائل، بل تسمح لها أن تتراصف معاً في نمط من أنماط التوتر الساخر والعابث والعاجل في الوقت نفسه. ربما لم تكن للراوية نفسه أي فكرة عن مدى الجد الذي يريد أن يتصف به.

ثمة جدال يدور بين النقاد بشأن ثادي كويرك، الراوي في رواية Castle Rackrent للروائية ماريا ايجورث من حيث إمكانية الاعتماد عليه بوصفه راوية أم لا. فهذا الرجل خادم في أسرة راكرينت الأرستقراطية الإرلندية، ويبدو أمام كل المظاهر الخارجية أنه القيّم العجوز المخلص، كما أنه يسرد علينا تاريخ حياة مرؤوسيه السكيرين ذوي القلوب السود بتودد ذليل. ويكشف على امتداد صفحات الرواية عن انغماس معتدل في فسوق مرؤوسيه، وبضمنهم عدد من غريبي الأطوار المعززين مثل سيركيت راكرينت الذي يحبس زوجته في حجرة نومها مدة سبع سنوات. وبهذا يستطيع المرء أن يقرأ الرواية بوصفها هجائية للأساليب التي يمكن فيها للخدم أن يُوجّهوا للتواطؤ مع أسيادهم، وهو تواطؤ يصب في مصلحة أسيادهم أكثر مما يصب في مصلحتهم. وبهذا المعنى، إنّ الرواية حكاية خرافية تدور عن ولاءات في غير محلها.

لكن، ليست هذه هي القراءة الوحيدة الممكنة، فنحن يمكننا أن ننظر إلى ثادي بوصفه نموذجاً للفلاحين الإرلنديين المتمردين؛ إذ يخفي على الدوام، وفي عناية شديدة، مقته من تحت قناع الخنوع والاستسلام الذليل. لعله يعمل سراً من أجل الإطاحة بملاّك الأرض، ويسعى بالتالي إلى تحقيق الحلم الغالي القديم الذي يراود عامة الناس باستعادة الأرض. ثمة دلائل في الرواية تشير إلى مثل هذا المخطط.

ويرتكب ثادي عدداً من الهفوات والأخطاء التي تخدمه، والتي قد تبدو مقصودة. وعند نهاية الرواية، يتمكن ابنه جيسون من الاستيلاء على مقاطعة راكرينت، ربما بتواطؤ سري من أبيه. وفي هذه الحالة، إن ثادي لا يخدع أسياده فحسب، بل والقارئ أيضاً الذي لا يجعله لحظة واحدة موضع ثقته. وعلى هذا الأساس، إنه نموذج نمطي للفلاح الإرلندي المتملق والمتذلل الذي يقسم يمين الولاء لصاحب الأرض أثناء النهار ويزحف ليلاً ليقطع أوتار قوائم قطيعه. لكن في قراءة أخرى، نجد أن ثادي يضلل نفسه وليس القارئ. ففي فعل كلاسي من أفعال خداع الذات يعتقد أنه وفيٌّ لآل راكرينت ولكنه من دون وعي منه يتآمر للإيقاع بهم. وبغض النظر عمّا يسعى إليه سرده لتخفيف حدة سلوكهم المرعب، فإن هذا السرد يشين بهم عن غباء في فعل السرد نفسه. وبهذا ثمة عدد من التأويلات المحتملة لما ينوب عليه ثادي، أما القارئ، فهو غير مسموح له أن يتخذ قراراً بشأنها.

إن السرد واسع المعرفة بلسان الشخص الثالث نوع من أنواع اللغة الشارحة (المتيالغة)، بمعنى أن هذه اللغة لا يمكن أن تكون في الرواية الواقعية موضوعاً للنقد أو التعليق في إطار السرد نفسه. وما دام هذا هو صوت القصة نفسها، فإنه يبدو مستحيلاً الارتياب فيها. والطريقة الوحيدة التي يمكن أن يحدث فيها ذلك هي عندما يتوقف السرد ليتأمل نفسه. وثمة مثال مشهور عن هذا عندما تتوقف جورج اليوت عن قصة آدم بيد لتحشر فصلاً تتأمل فيه بعض المفاهيم الخاصة عن الواقعية وطبيعة الشخصية والعرض القصصي للوضيعين من الرجال والنساء وهلم جرًّا. إذا جاز لنا التعبير، فهذه رواية تتأمل في الرواية. لا يمكن أن تكون ثمة لغة شارحة كهذه، أو صوت فوقي للمؤلف في الروايات المعروفة باسم الروايات الرسالية التي تتألف من رسائل تكتبها

الشخصيات إحداها للأخرى. كما لا نجده في أي شكل من أشكال الدراما، حيث نسمع كلام الشخصيات وليس العمل نفسه. إن بن جونسون لا يقدر على التدخل ليخبرنا عمّا نفهم من فولبون ما دام ثاكري يعبر عن رأيه ليوضح أن إحدى أكثر الشخصيات المحبوبة في الكتاب تتصف بالحمق.

وهذا مما يزيد من صعوبة معرفة وجهات النظر التي تتبناها مسرحية ما والتي ترفضها. خذ على سبيل المثال كلام بورشيا المشهور عن الرأفة في مسرحية تاجر البندقية لشكسبير.

*The quality of mercy is not strain'd;*
*It droppeth as the gentle rain from beaven*
*Upon the place beneath. It is twice blessed:*
*It blesseth him that gives and him that takes.*
*Tis mightiest in the mightiest; it becomes*
*The throned monarch better than his crown...*

يصعب ألاّ نقتنع بمثل هذه الفصاحة، ولكن على الرغم من ذلك، إن كلام بورشيا أكثر اهتماماً بالذات مما قد يبدو، فهي عازمة على إنقاذ واحد من بني جنسها – وهو أنطونيو النصراني البندقي – من براثن شايلوك وهو يهودي بغيض. إن نصارى المدينة غير معروفين بإظهار الشفقة على هذا الغريب الجدير بالازدراء، وسوف يعاقبونه عقاباً صارماً عندما يخسر قضيته ضدهم. لكنهم الآن يتوسلون إلى شايلوك عن طريق بورشيا التي عينت نفسها متحدثة باسمهم كي يُخلي سبيل أنطونيو المناهض للسامية في أعماقه. ولو أرادوا من شايلوك أن يظهر الرأفة، فسبب ذلك هو أنهم ليسوا على استعداد لإنصافه. ففي يد شايلوك وثيقة قانونية توضح أن من حقه أن يقطع رطلاً من اللحم من جسد أنطونيو. وعلى الرغم من أن هذه المقايضة وحشية، إلاّ أنّ رطل

اللحم حق أجازه له القانون. يضاف إلى ذلك، أن أنطونيو وافق على الاتفاق، بل ظنه معقولاً في ظل الظروف الراهنة.

لو أن تشبث شايلوك العنيد بحرفية القانون يبدو قانونياً، فالشيء نفسه ينطبق على الخدعة التي انتصرت بها بورشيا عليه بالإشارة إلى أن الاتفاق يقضي أن يقتطع لحماً وليس دماً. ما من محكمة حقيقية تسمح بمثل هذا الاعتراض الخيالي. فالقانون ينبغي له أن يعمل على وفق التفاهم العام وليس على وفق البحث عن الأخطاء. على أي حال، قد لا يمكن للرأفة أن تذهب إلى أبعد الحدود، ولكن العدالة تذهب على وجه التوكيد. فالعقوبات على سبيل المثال، ينبغي أن تتناسب وحجم الجرائم، والرحمة تعني الفضيلة حقاً، ولكن لا يتعين عليها أن تسخر من العدل. وثمة عدد من الأسباب للارتياب في أن أموراً أخرى تنطوي عليها القضية أكثر مما يمكن أن يوحي به كلام بورشيا. ولكن بما أننا لا نملك صوتاً آخر يخبرنا بما نفكر، فقد تُرك الأمر لنا كي نتوصل إلى استنتاجاتنا الشخصية.

*وثمة مشكلة مماثلة في نصيحة بولونيوس إلى ابنه لرتيس في مسرحية هاملت وهي النصيحة التي تنتهي بهذه الأبيات التي طالما كثر الاستشهاد بها:*

*This above all-to thine own self be true*
*And it must follow, as the night the day*
*Thou canst not then be fales to any man.*

*فوق كل شيء – كن صادقاً مع نفسك*
*وينبغي أن يتبع ذلك، مثلما يتبع الليل النهار*
*أنك لن تكون كاذباً مع أي إنسان**.

---

* نؤكد من جديد أن معظم ترجماتنا للنصوص المقتبسة ترجمة ملتزمة بحرفية النص، ولم ندخل عليها أي تعديلات لكي تنسجم مع تحليل المؤلف الذي يرمز في كلمات بعينها يصعب دوماً ظهورها في الترجمة. (المترجم)

هل هذه نصيحة عاقل؟ ماذا سوف يحدث لو أنك محتال بالفطرة وقررت أن تكون صادقاً لفطرتك؟ ليس ثمة وسيلة لمعرفة ما كان يدور في ذهن شكسبير بشأن هذه الأبيات التي تنطوي على نصح أبوي. إنها مشوبة بمسحة من الوعظ قد تبدو لبعض القراء سلطوية. من جهة ثانية، يتفوه بولونيوس أحياناً ببعض العبارات المثقلة بالاحتمالات ذات القيمة المواربة. ربما كانت المسرحية هي الهزء به، وهو ما تحفل بـه، أو ربما ينحرف أيضاً في لحظة ثمينة عن أهميته الذاتية إلى تبصر أخلاقي أصيل. والممكن أيضاً أن شكسبير لم يتوقف ليطرح على نفسه سؤالاً إن كانت هذه النصيحة مفيدة أم أنه فكّر أنها مفيدة ولكنها غير صحيحة. ربما لم تخطر بباله فكرة الشخص المخادع غير الأمين بالفطرة. ولا ينبغي لنا أن نخشى من أن نعزو العيوب أو النقصان بالشاعر الكبير. فالكوميديا عنده نادراً ما تجعلنا نتدحرج في الممرات، كما أننا على وجه العموم لسنا بحاجة إلى من ينقلنا خارج الليلة الثانية عشرة وقد أصبنا بالتشنج من فرط الضحك.

***

لا ينبغي أن يبقى الرواة واسعو المعرفة من دون اعتراض. فنحن قد نرتاب في أن لهم انحيازاتهم ومجالاتهم التي تتعطل فيها القدرة على الفهم أو التمييز. خُذْ، مثلاً، العلاقة بين حالات السرد وشخصياتها. فقد تضفي رواية من الروايات صفات مثالية على إحدى شخصياتها في إفراط، تماماً مثلما قد تركز موضوعها الأساس على نحو غير ملائم في مصلحة وجهة نظر معينة. إن الأعمال الروائية يمكنها أن تكشف عن مواقف تجاه شخصيات وأحداث تصورها ضمناً أو علانية، قد يرغب قارئ ما في تحليلها. وقد لاحظ ناقد فطن في إحدى المرات أن سكوبي، بطل غراهام غرين في رواية جوهر القضية، أكثر وأقل إثارة

للإعجاب في آن واحد مما تظنه الرواية على ما يبدو. إننا لسنا مضطرين إلى أن ننظر إلى كلمات مقطع روائي نظرة مقدسة، حتى وإن كنـــا لا نملك كلمات أخرى غيرها. فإذا ما أخبرتنا رواية ما أن بطلتـــها ذات عينين خضراوين مرقطتين فإنه يصعب الاختصام بشأن هذا الزعم. وإذا ما أوحت أيضاً أنها أكثر الإناث شراً منذ لوكريشيا بورجيا*، فإننا قد نرغب في التحقق من هذا الأمر على أساس ما تظهره من أفعال البطلة مقارنة بما تقوله. إن العمل الروائي قد يبدو مؤمناً بأن شخصياته غبيـــة أو رقيقة القلب أو تشمئز منها النفس تماماً، ولكن هذا العمل قد يكون على خطأ دائماً. ولما كانت الرواية مجهولة أمام نفسها، فإنها قد تزودنا بدليل ضد هذه الأحكام.

وقد تفيدنا رواية أبناء وعشاق للروائي دي.اج. لورنس مـــثلاً في هذا الصدد. فالرواية تشتمل على شيء من النقد المفهوم ضمناً الموجـــه ضد بطلها بول موريل، ولكنها على الرغم من ذلك تنظـــر إلى العـــالم عموماً من وجهة نظره. ثمة نوع من التواطؤ الســـري بـــين الســـرد وشخصيتها الرئيسة. الحق، ثمة أوقات تبدو فيها القصة معجبة ببطلـــها أشد من إعجابنا نحن. وما دام العالم يجري النظر إليه من وجهة نظـــر بول، فإن عشيقته ميريام لا يُعطى لها ما يكفي من النص، ونجد أنفسنا متشوقين لمعرفة ما هو أكثر من رأيها عن بول ولكن لا يُســـمح لنـــا بذلك. فالسرد، إن جاز التعبير، معبأ ضدها، ومتميـــز في هيكليتـــه؛ خاصة أن ميريام الواقعية لا تبطئ في توضيح ذلك. ويمكـــن أن يُقـــال

---

* لوكريشيا بورجيا Lucretia Borgia (1480-1519): سليلة أسرة إيطالية إسبانية الأصل، عاشت حياة مضطربة واشتهرت بجمالها وجمعـــت مـــن حولها الأدباء والفنانين. خصَّها فكتورهوغو بمأساة خيالية. وهي ابنة البابا الكزاندر السادس وشقيقة قيصر بورجيا. من أبرز الذين تحلقوا من حولها في البلاط اريوستوس وتيتيان والدوس نتيوس. (المترجم)

الشيء نفسه عن رواية لورنس الأخرى عشيق الليدي تشاترلي التي ترفض تسليم الأمور إلى كليفورد تشارلي المتوحش. وبدلاً من ذلك، تقدمه لنا من الخارج تماماً. وقد نقارن هذه المعالجة الروائية بمعالجة تولستوي الحساسة لشخصية كارينينا التي لا تثير الشهية في رواية أنّا كارينينا. كما أنها تختلف اختلافاً شديداً عن معالجة لورنس لجيرالد كريتش في رواية نساء عاشقات، إذْ يمثل جيرالد القدر الكبير مما يجسده مؤلفه مثيراً للامتعاض، ولكنه على الرغم من ذلك مفهوم فهماً جيداً. فهو يُعرض علينا من الداخل ما دام يتمتع بقدر من الجانب الروحي الداخلي الذي ينبغي إظهاره. وعلى النقيض منه، فإن كليفورد تشاترلي يتضاءل حتى يغدو نموذجاً نمطياً كي يصبح في وسع الرواية إلغاءه بأقل جهد ممكن. وهو مقعد أيضاً، والمعروف أن لورنس ليس في موضع إعجاب عندما يعالج شخصيات أسيرة الكراسي المدولبة.

وتسمح رواية آدم بيد لجورج اليوت بتوغل القارئ في الحياة الباطنية لهيتي سوريل، وهي امرأة عاملة في مقتبل العمر يغويها ثري ريفي داعر، فتحمل منه طفلاً غير شرعي نتيجة لذلك، فتقتل الطفل وينتهي الأمر بها إلى ضرورة النجاة من المشنقة. القدر الكبير من هذه الدراما المثيرة معروض من الخارج؛ وكأن هيتي تفتقر إلى نوع من الأعماق الداخلية التي قد تُثبت أنها جديرة بالتقصي. فهي شخصية تستحق الشفقة أكثر مما هي شخصية مأساوية قوية؟ ويوحي لقبها سوريل بالحزن ولكنه يعني أيضاً نوعاً من أنواع الجياد، فلا يستدعي الاحترام تماماً. وتلقي الرواية بهيتي أخيراً في المنفى فاسحة الطريق بذلك أمام آدم، بطل الرواية، كي يختار زوجة رفيعة الخلق أكثر من حالبة البقر الغبية. ولكن ليس ثمة بعد واحد كهذا في رواية اليوت الرائعة ميدلمارش التي يتصرف فيها الراوي وكأنه رئيس جلسة قضائية أثناء

جدال عام ليتأكد من أن كل الشخصيات لها كلمتها. ولا بـد مـن إظهار كاساوبون الخامل نفسه على أنه مخلوق معذب له أحاسيسه. ليس من استئثار هنا.

ثمة تطابق مع معالجة اليوت لشخصية كاساوبون نجده في رواية جود الغامض. فالرواية تشجعنا على أن نشعر بدرجة من الامتعاض تجاه فيلوتسون الرزين صاحب العقل التقليدي الذي تزوجت به زواجاً بائساً، كما لاحظنا قبل الآن، سو برايدهيد حرّة التفكير. ونجد سو تتوسل إلى زوجها أن يمنحها حريتها، لكن في اللحظة التي نتوقع فيها من هذا المواطن المحترم احتراماً بارزاً أن يرفض طلبها، إذا بنا نراه يفاجئنا بالإقرار في أنها حرة في الذهاب. وهو يتصرف مثل هذا التصرف على الرغم من أخذه في نظر الاعتبار الرأي العام، وعلى الرغم من فزعه لخسارته المرأة التي يحبها. وتكون نتيجة فعله غير الأناني خسارته أيضاً وظيفته كمدير للمدرسة. إن جزءاً من شجب الرواية للأعراف والتقاليد هو رفضها أن تجعل من هذه الشخصية غير الجذابة بعبعاً، وبدلاً من ذلك، تسمح أن يرد رداً كريماً وسخياً على تعاسة زوجته. من شأن لورنس ألاّ يمنحه على الأرجح مثل هذه الشهامة، وقد لا يمنحه إلا القدر اليسير من الحياة الداخلية.

بهذا المعنى، يمكن لشخصيات هاردي أن تفاجئنا على نحو قلما تفاجئنا فيه شخصيات ديكنز أو أوستن. ففي وسعها أن تقفز بغتة من النوافذ، أو أن تتزوج برجل تشمئز منه بدنياً، أو أن تجلس بلا حراك مدة طويلة من الزمان فوق إحدى الأشجار، أو أن تخلع ثيابها الداخلية لأجل إنقاذ شخص ما عالق فوق جرف صخري، أو أن تبيع زوجها في معرض على إثر نزوة مفاجئة، أو أن تشارك في عرض

بارع للمبارزة بالسيوف لسبب غير واضح. ويردد جو مخموراً قانون نيقيا* في حانة من حانات مدينة أوكسفورد، وهو قلما كان حدثاً منتظماً في مشرب كوكتيل محلي. إن روايات هاردي قلما تبدو مرتبكة بسبب الافتقار إلى واقعية مثل هذه الأحداث أو حتى رؤيتها، فهي مقتنعة بالسماح لمختلف أنواع الروايات، واقعية أم غير واقعية، أن تبقى جنباً إلى جنب داخل أغلفتها من دون محاولة إكراهها على حالة واحدة.

كما أن معالجة هاردي للبطلة تيس دربيفيلد في روايته تيس سليلة آل دربرفَيل تمثل نقيض معالجة جورج اليوت للبطلة هيتي سوريل، إذ يبدو واضحاً أن هاردي يعشق بطلته على النحو الذي يعشق فيه صاموئيل ريتشاردسن كلاريسا، ويسعى إلى إنصاف هذه الشابة التي تعرضت إلى إهانات كثيرة. وبهذا المعنى، يمكن النظر إلى السرد على أنه يقدم ترضية إلى تيس عن الأسلوب الذي تستغلها فيه بعض الشخصيات استغلالاً مخزياً، ويحاول السرد أن يقدمها امرأة كاملة، ولا يسبغ عليها صفات مثالية مثل آنجيل كلير أو يُضفي عليها الطابع الحسي مثل إليك دربرفيل.

---

* قانون نيقيا Nicene Creed: هو قانون الإيمان المسيحي، وقد سمي بهذا الاسم لأنه يضم بياناً قصيراً عن المعتقدات النصرانية. صدر في العام 325م عن المجمع المسكوني لمدينة نيقيا (حالياً مدينة إزنيق في تركيا) الواقعة على بحيرة إزنيق، التي عقد فيها مجمعان مسكونيان في 325 و787م. كانت المدينة عاصمة الإمبراطورية البيزنطية (1204-1261). وكان الهدف من إصدار هذا البيان أو القانون هو محاربة الهرطقة الآرية. ويشار إلى القانون بالاسم قانون نيقيا - القسطنطينية، وهو الوارد في المادة الثامنة من المواد التسع والثلاثين التي يضمها كتاب الصلاة العامة. ويستخدم هذا القانون في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية وكنيسة إنكلترا والكنيسة الشرقية حيث لا يزال يشكل جزءاً من مراسيم التعميد. (المترجم)

إنها محاولة كريمة الروح؛ وإن لم تكن لتخلو من المشكلات: فلو كان الكاتب يسعى إلى تصوير تيس من الداخل، فإنه يجعلها في الوقت نفسه هدفاً لنظراته الغرامية، عارضاً إياها على القارئ ليتفحصها تفحصاً مشابهاً. وكما أوضح النقاد، تجد القصة صعوبة في التركيز على البطلة، فتحاول أن تجعلها شفافة ولكنها تجد نفسها تنتقل من صوت أو رأي إلى آخر في محاولة منها كي تراها في وضوح. ثمة شيء ما يخص الناحية الجنسية عندها، وهي قضية تهزم أي تمثيل أو تشخيص. وفي لحظات دقيقة في السرد. مثل لحظة إغواء تيس، يجد القارئ صعوبة شاقة في اقتحام وعيها، إذْ هي تقاوم الأسلوب الذي يحاول فيه الراوي (الذكر ضمناً) الاستيلاء عليها. وتتداخل الآراء المتضاربة والمتعارضة عنها، من دون أن تحول إلى كل متماسك. إن الرواية في سعيها عرض شخصيتها لا تنجح إلا في إرباك إحساسنا بها. الكتاب يحتشد بصور النخس والاختراق والإيلاج وكأن للراوي فانتازيات جنسية لامتلاك بطلته بكاملها. لكن هذا ما لا يتحقق في نهاية المطاف.

إن روايات بأكملها تعالج مادة موضوعها بانحياز واضح. فعلى سبيل المثال، يرسم تشارلز ديكنز في روايته الأزمنة الصعبة صورة مشابهة لبلدة كوكتاون، البلدة الصناعية الواقعة في شمال إنكلترا حيث تدور أحداث الرواية. المنطقة نفسها يجري تصويرها تصويراً انطباعياً وكأن مراقباً من جنوب إنكلترا لمحها وهو في قطار فصوَّرها. وأمّا بطل الرواية فهو ستيفن بلاكبول العامل المغالي في إبداء الاحترام والمجاملة وحي الضمير. وتدعونا الرواية إلى الإعجاب بأسلوبه في رفض الانصياع لضغوط نقابات العمال أثناء أحد الإضرابات، لكن الحقيقة تتمثل في أن ستيفن لا يملك من الوعي السياسي إلاّ الشيء القليل. فهو بعيد عن زملائه العمال لأسباب شخصية وليست سياسية، ويموت وهو

في عزلة، والانطباع العام هو أنه أنهى حياته شهيداً من أجل التعصب للعمل المنظم. لكن ليس لموته أي أهمية سياسية.

وتصور الرواية الحركة العمالية على أنها صخّابة وطائفية وعنيفة جداً. وبهذا التصوير، فإن الرواية تلغي واحدة من القوى القليلة في بريطانيا الفكتورية التي تحدت أنواع الظلم الاجتماعي الناقمة عليه نقمة شديدة. إن الإضراب الوارد ذكره في الرواية يرتكز إلى إضراب حقيقي، ويرسم لنا ديكنز صورة للحدث في صحافته أكثر تعاطفاً من تلك الصورة التي قدمها في روايته. الحق أنه يطري ما يراه بوصفه ضبطاً للنفس يمارسه العمال المضربون. كما ترسم الرواية أيضاً صورة كاريكاتورية قاسية عن مذهب المنفعة، وهو المذهب الذي كان مسؤولاً حقاً عن بعض الإصلاحات الاجتماعية الجوهرية في إنكلترا أيام ديكنز، وكان مؤسس هذا المذهب جيريمي بنتام يعارض تحريم المثليين، وهذا موقف مستنير يبعث على الدهشة من شخص ما في ذلك العصر. وكان المذهب النفعي يتضمن ما هو أكثر من المبالغة بالحقائق وهو ما تقدمه الرواية عن جهل. فما دام قسم من أفضل أصدقاء ديكنز يؤمنون بهذا المذهب، فإنه يصعب علينا أن نصدق أنه لم يكن مدركاً لهذا التشويه.

قد لا تتخذ قصة من القصص أي موقف تجاه مادة موضوعها؛ حتى عندما نتوقع أن تتخذ مثل هذا الموقف. وهذا يصح على رواية ايفلين ووه الهجائية الانحطاط والسقوط التي تستخدم بطلها بول بينيفيذر ليكون مركزاً للتصرفات المضحكة التي يتصرفها أبناء المجتمع الإنكليزي الراقي. ولما كان بينيفيذر يمثل باب دخول هذا العالم، فإن القصد من تقديمه لم يكن جعله متكامل الثقافة، شاملاً، فهو ليس سوى مشدوه في مركز الرواية، خفيف خفة ما قد يوحي به اسمه، ولا يبدو

متمكناً من تقدير تجربته إطلاقاً. وفي فقرة رائعة من الكوميديا السوداء، يحكم عليه بالأشغال الشاقة مدة سبع سنوات بوصفه كبش فداء عن جرائم بغاء وتجارة الرقيق الأبيض قام بها شخص غيره، ولكنه على الرغم من ذلك يخفق في التفوه بأي شيء يقترب - وإن من بعيد - من الاحتجاج ضد هذا الجزء الغريب من الظلم.

إن انشداه بول وسيلة من الوسائل التي ينتمي فيها إلى عالم الوسط الراقي الضحل الذي يحيط به. وبهذا، إنّ انشداهه يشير إلى تأمله في ذلك العالم تأملاً سيئاً. ولكنه يفيد أيضاً في منع بول من انتقاده. إن حقيقة كون البطل أكثر قليلاً من صفر يمثل جزءاً من كوميديا الكتاب المضحكة، ولكنه يمنعه من التحقق من سلوك أصدقائه من أبناء الطبقة العليا. كما أن موقف الرواية من هذه الشخصيات حيادي حياداً واضحاً، وتزيد هذه المعالجة الجامدة من قوة أثر الكوميديا، وهي نوع من المكافئ الأدبي للصبر على الشدائد من دون شكوى أو أنين مثلما أن أشد الأحداث المهولة وفوق الواقعية تنقل بلا مبالاة مرتجلة. لكن هذه الحيادية في النبرة مناسبة تماماً لأديب مثل ووه، ذلك الرجل المتعاطف تعاطفاً قوياً مع الطبقة العليا.

تعمل كوميديا ووه عملها جزئياً بإفراغ الناس من حياتهم الداخلية. ولكن ربما لا تتمتع شخصياته بقدر كبير من الحياة الداخلية التي تحتاج إلى إفراغ في المقام الأول. ويفيدنا هذا في إظهار هشاشة الشخصيات الأخلاقية فتعد بذلك ضدها. ومع هذا، يمكنها أن تكون مسؤولة عن سلوكها الفضائحي الذي يعد في صالحها. ولكن التناقض يكمن في أن أكثر الأشياء التي ينبغي انتقادها بشأن هذه الطفيليات والمتسكعين - وهي أنها شخصيات رقيقة مثل الورق - إنما هي في الوقت نفسه الأشياء نفسها التي تجعلها أشد مناعة إزاء النقد.

ثمة أساليب مختلفة يمكن فيها للسرد أن يغش في النرد لمصلحته. فرواية جورج أورول حديقة الحيوان تدور عن مجموعة من الحيوانات تستولي على مزرعتها وتحاول إدارتها بنفسها، فتكون النتائج وبيلة. وبهذا، إنّ الهدف من الرواية هو أن تكون رمزاً لانهيار الديمقراطية الاشتراكية في بداية تأسيس الاتحاد السوفيتي. لكن على الرغم من ذلك، إن الحقيقة تتمثل في أن الحيوانات عاجزة عن إدارة المزارع. فمن الصعب توقيع الصكوك أو الاتصال هاتفياً بالمجهزين عندما تكون لديك حوافر بدلاً من الأيدي. صحيح أن هذا ليس هو السبب الذي أدى إلى إخفاق الحيوانات، ولكن له أثراً غير واعٍ على استجابة القارئ له. وبهذا، فالقصة محرَّفة منذ البداية، ويساعد الأسلوب الذي تفرض به شروطها على إثبات هذه النقطة. وقد تنطوي الرمزية، بلا ريب على الضد من مرامي المؤلف اليسارية، على أن القوى العاملة تتمتع بدرجة من الغباء يحول بينها وبين إدارة شؤونها. ومن المصادفات أن عنوان الرواية يمكن أن يُقرأ قراءة تنطوي على مفارقة. فالكلمتان "حيوان" و"مزرعة" منسجمتان تماماً، أما هنا، فإنهما تفتقران إلى هذا الانسجام.

وينطبق الشيء نفسه على رواية وليم غولدنغ المعروفة سيد الذباب التي تدور عن مجموعة من تلاميذ المدرسة على جزيرة صحراوية ينقلبون رويداً رويداً إلى متوحشين. ويفترض أن يوضح هذا الأمر، من بين ما يوضح، قضية مفادها أن المدنية سطحية تماماً. وكما هو الحال في رواية جوزيف كونراد قلب الظلام، فإننا متوحشون كلنا في أعماقنا، وهذه وجهة نظر تسبب قطع أي أمل في التقدم الاجتماعي. فما إن تخربش تلميذ مدرسة حتى تجده ينقلب وحشاً. وعلى الرغم من هذا، إن اختيار الأطفال ليكونوا شخصيات في عمل أدبي يساعد في جعل القضية مقنعة أكثر مما ينبغي. فالأطفال غير

اجتماعيين إلا قليلاً في كل الأحوال، وهم لا يقدرون على أداء مثل هذه العمليات المعقدة مثل إدارة مجتمعاتهم الخاصة بهم. الحق أن قسماً قليلاً منهم ليسوا أكثر تقدماً في هذا المجال من خنازير أورول. ولهذا، ليس مما يبعث على الدهشة أن النظام الاجتماعي الذي يحاولون تأسيسه على الجزيرة سرعان ما ينهار. وبهذا، إن رواية سيد الذباب تبسط الأمور أكثر مما ينبغي على نفسها. والأسلوب الذي تنظم به دعواها يجعلها مقنعة أكثر مما قد تبدو به. ربما كان الرجال والنساء مخلوقات آثمة وفاسدة وهو ما كان يؤمن به غولدنغ نفسه، ولكن لا يمكن إثبات هذه القضية بإظهار مجموعة من تلاميذ المدرسة المرعوبين وقد أخفقوا في إقامة ما يشبه الأمم المتحدة.

ربما نجد ثمة فروقاً بين ما يظهره السرد وما يقوله. ويمكن العثور على مثال صارخ لهذا الفرق في الفردوس المفقود لجون ملتون، عندما يقرر آدم مشاركة حواء في مصيرها بمقاسمتها التفاحة القاتلة. ومن الأسلوب الذي تطرح منه القصيدة الحدث، ليس ثمة ريب في أن آدم اتخذ قراره حباً بشريكته:

*no. no! I feel*
*The link of nature draw me: flesh of flesh,*
*Bone of my bone thou art, and from thy state*
*Mine never shall be parted, bliss or woe.*

فآدم على استعداد للمغامرة بحياته وفاءً لحواء، ولكن عندما يتقدم لتناول التفاحة، تتغير نبرة القصيدة تغيراً حاداً:

*He scrupled hot to eat,*
*Against his better knowledge, not deceived,*
*But fondly overcome with female charm.*

وهكذا نجد البيت القائل:

*Fondly overcome with female charm*

ليس سوى تحريف صارخ لحالة آدم العقلية وهو ما صورته القصيدة نفسها. (ومعنى كلمة fondly في هذا البيت هو foolishly)، ويُحيل البيت تضحيته الشجاعة إلى إغواء الوجه الجميل. وبينما يأخذ آدم التفاحة، ويستعد لأن يضحي بحياته إلى جانب حبيبته، تتخلى القصيدة عن كل تعاطف معه، وتتبنى بدلاً من ذلك نبرة قضائية قاسية، وتؤكد أنه يمارس هذا الفعل بكامل حريته من دون خداع ذاتي وبمعرفة تامة لعواقبها الكارثية. ويحل ملتون اللاهوتي محل ملتون الإنساني، في حين يستفيد المذهب الاستفادة كلها من الدراما.

ثمة صراعات متشابهة تدور بين ما نراه وما يُقال لنا في قصص دانيال ديفو. فروايات ديفو مفتونة بالعالم المادي المبتذل. وما نجده في مؤلفاته نوع من أنواع السرد المحض، يكون فيه السؤال الأهم على الدوام: ماذا سيحدث بعد الآن؟ إن الأحداث مهمة بقدر ما تؤدي إلى أحداث أخرى. وتندفع هذه الأنماط السردية القلقة إلى أمام من دون معنى للتصميم الإجمالي. فلا وجود لأي خاتمة منطقية أو نهاية طبيعية لحكايات ديفو، بل نراها تتراكم من أجل ذاتها لا أكثر؛ مثلما يراكم أحد الرأسماليين الأرباح من أجل ذاتها. ويبدو الأمر وكأن الرغبة في السرد لا يمكن إشباعها. وفي عالم يكون معنى التوقف فيه هو الركود، فإنك لا تستقر إلاّ لتنطلق من جديد، وهذا ما ينطبق على ديفو في السرد وفي الشخصيات نفسها. فروبنسون كروزو ما إن يعود أدراجه من جزيرته إلى البيت حتى ينطلق في رحلاته مرة أخرى، مختزناً مغامرات أخرى يتعهد بأن يشاركنا إياها مستقبلاً. إن شخصيات مثل مول فلاندرز تتحرك حركة سريعة جداً، فتتغير الأزواج واحداً بالآخر،

وتتنقل من شكل من أشكال الجريمة البسيطة إلى آخر حتى تبدو بلا هوية مستمرة، وبدلاً من ذلك تحيا حياتها بأعجوبة.

الواضح أن ديفو تستهويه الواقعية من أجل ذاتها. ومثلما قال جيمز جويس في يوم من الأيام عن نفسه، فإن له عقلية بقال. الحق، إن الرواية الإنكليزية تنطلق في المكان الذي يبدو فيه الوجود اليومي مثيراً إثارة لا تنتهي. وقلما ينطبق هذا الكلام على الأشكال الأدبية التي تسبقه؛ كما المأساة والملحمة والمرثاة والرعوية والرومانس وغيرها. إن مثل هذه الأجناس الأدبية تتعامل مع الآلهة والشخصيات الكريمة المحتد والأحداث الاستثنائية. وهي غير مهتمة كثيراً بالبغايا والنشالين، ففكرة السماح لغانية مثل مول فلاندرز بأن تحكي حكايتها بعيدة عن التفكير؛ مثل السماح لزرافة بأن تحكي حكايتها. لكن بالنسبة لمسيحي منشق مثل ديفو، لا يمكن القبول أخلاقياً بالتلذذ بالحياة اليومية من أجل ذاتها، حتى إن كانت قصصه تتلذذ بذلك، إذْ يفترض بالعالم المادي أن يشير إلى العالم الروحي، ولا ينبغي معاملته على أنه غاية في ذاتها. ولا بدَّ من استغوار الأحداث الحقيقية بحثاً عن معنىً أخلاقي أو ديني. وهكذا، إنّ ديفو يطمئننا بأسلوب الصحافي الذي يكتب في الصحافة الشعبية أنه ينقل هذه الأحداث المثيرة (السرقة والجمع بين زوجين والنصب والزنى وهلم جرًّا) لا لشيء إلاّ لكي نتعلم درساً أخلاقياً منها. ولكن الواضح تماماً أن القضية ليست كذلك. فالقصة والأخلاق يتعارض أحدهما والآخر تعارضاً غير معقول. فنحن مدعوون إلى أن نصدق أن التاريخ البشري تقوده العناية الإلهية، ولكن ليس ثمة ما يصعب على التصديق أكثر من هذا. فالتاريخ فصل من فصول الحوادث المؤسفة، وهو مدفوع بالمصلحة الذاتية الشرهة، ولا يتشكل بفعل تصميم أخلاقي ما. فالفضيلة هي لمن يقدر عليها. وما تقوله الروايات لا يناسب ما تكشف عنه.

لقد اعترض دي.اج. لورنس على أدباء "يحشرون أنفسهم في ما لا يعنيهم" وهو ما ذكره في كتابه "دراسة عن توماس هاردي"، وكان بذلك يعني أن العمل الروائي يمثل توازناً في القوى ولكنه يتمتع على نحو ملغز باستقلال ذاتي، وعلى المؤلف ألاّ يُخل بهذا التوازن بفرض أهدافه عليه. واعتقد لورنس أن تولستري أقدم على مثل هذا الفعل، وهو ما لا يغفر له، وذلك بقتله مخلوقته الرائعة آنّا كارينينا. إن هذا المؤلف الذي يتصرف تصرف "يهوذا" كما يصفه لورنس أصابه الهلع عندما شاهد الحياة المزدهرة التي جسدها بطلته فتخلص منها على نحو جبان بأن دفعها تحت قطار. إن الأدباء الذين يسمحون لأبطالهم بالغرق "يشوهون معنى الحياة" في رأي لورنس. ويستتبع هذا حسب قوله أن المأساة أشبه بالحجة أو الذريعة. الحق أنه يتميز بين كبار الأدباء الحداثويين في مقته الشديد لها. إن شخصيات لورنس التي لا تتمكن من الوفاء بمتطلبات ما، لا ينبغي النظر إليها على أنها شخصيات مأساوية، بل سوف تُستبعد من المشهد كي تجد شخصيات أخرى غيرها الطريق أمامها بلا عوائق للوفاء بمتطلباتها.

قد يكون لورنس مخطئاً في رأيه عن تولستوي والمأساة ولكنه محق في أن يرى الأدباء غالباً ما يتلاعبون بالسرد كي يناسب أغراضهم القصصية. ففي اللحظة التي تبدو فيها دوروثيا بروك، بطلة جورج اليوت في رواية ميدلمارش، أسيرة زواج يفتقر إلى الحب بصحفي عجوز فاقد الحيوية، تتدخل الرواية وتتخلص منه على وجه السرعة بنوبة قلبية قاتلة. بكلمة أرق، إنّ الشكل الحديث للعناية الإلهية يعرف بالرواية. فرواية جين اير تواقة إلى أن تزوج بطلتها بروشستر المتزوج أصلاً، وهكذا تقضي على زوجته المخبولة التي تسقط من فوق سطح تلتهمه النيران لتلقى مصرعها. وإذا كانت الشخصيات مترددة في ارتكاب

جريمة قتل، فإن السرد نفسه قد يتدخل دائماً ويُكرهها على ذلك. السرد أشبه بقتلة مأجورين على استعداد دائماً للقيام بعمل قذر قد تتردد عن عمله شخصيات الرواية. فزوجة كوبرفيلد الحمقاء دورا شريكة غير مناسبة له، كما هو واضح، والواضح أيضاً أنها لن تتمكن من المضي قدماً حتى نهاية الرواية. فقد حُكم عليها بالإخفاق مثل رجل أعمال نزاع إلى الاستبداد يقسو على زملائه من الشخصيات في مطلع قصة من قصص التحري، والواضح أن نهايته ستكون طعنة في أحشائه.

قد تتدخل قصة ما لتوفير اليوم بتركة مناسبة، أو بوصول عازب مقبول إلى المنطقة، أو باكتشاف نسيب ثري ثراءً كبيراً ومفقوداً منذ زمن بعيد؛ المهمة هي مهمة السرد الواقعي من هذا النمط لمنح أصحاب الفضيلة مكافآتهم وأصحاب الرذيلة جزاءهم. وعلى هذا السرد تصحيح أخطاء الواقع. ويجري هذا التصحيح أحياناً بإحساس ساخر ببراعته. وفي الحياة الحقيقية، قد توحي رواية ما إلى حدٍّ ما أن البطل قد يشنق، لكن ما دام أننا أمام رواية، فإنه يفترض منحه زوجة تهيم به وقطعة أرض مترامية الأطراف. ولو قُدّم وهو يعمل في همة ونشاط لمثل هذه الأشياء، فإن ذلك سوف يقلل من إحساسنا بفضيلته، فالفضيلة لا يفترض بها أن تكون احتراماً للذات، لهذا ينبغي للحبكة أن تعمل عملها بالإنابة عنه. وفي رواية فيلدنغ، نجد الروائي وهو يسمح لبطله توم جونز أن يحقق السعادة، ولكنه في الوقت نفسه يحذرنا من أن مثل هذه النتائج الرائعة غير نموذجية في الحياة الواقعية، ويلاحظ الروائي على امتداد الرواية أن ثمة مفهوماً أخلاقياً جديراً بالأخذ بنظر الاعتبار مفاده أن الخير سيكافأ في هذا العالم؛ وهو مفهوم – كما يقول – له عيب واحد لا أكثر وهو أنه ليس صحيحاً.

وعلى نحو مماثل، إن المحرومين والحقودين يُهزمون عادة في نهاية القصة، وتُحبط مشاريعهم، وتنـزع أموالهم من بين مخالبهم الكثيفة الشعر ويُساقون إلى السجن أو يُزوجون بمسوخ. الفقراء مفعمون بالأشياء الطيبة في حين أن الأثرياء يُعدون خالي الوفاض. لكن في الحياة الواقعية، وهذا ما تشير إليه الرواية إشارة واهية. إن الأوغاد قد ينتهي بهم الأمر إلى أن يصبحوا قضاة ووزراء. ثمة إحساس مماثل بالمفارقة في نهاية كوميديات شكسبير تجعلنا مدركين إدراكاً مرّاً أن الأمور لا تجري هذا المجرى في الواقع. فمسرحية حلم منتصف ليلة صيف تختتم بالزواج بين الثنائيين "الصحيحين"، ولكن هذا الزواج لا يحدث إلاّ بعد أن تكون المسرحية قد أنعمت النظر في فكرة الصح عندما يخص الأمر الجاذبية الجنسية.

ولكن بدلاً من ذلك، توضح المسرحية كيف يمكن لكل شخص أن يرغب في أي شخص، وكيف يمكن أن توجد خاصية فوضوية بشأن رغبة ما تشكل تهديداً لحبكة منتظمة. فملكة الجنيات نفسها تُغرم بحمار، وهذه ليست أول مرة تقدم فيها شخصية ملكية على مثل هذا العمل. ففي مسرحية العاصفة، لا يستطيع بروسبيرو أن يتصالح مع أعدائه إلاّ باللجوء إلى وسائل السحر. كما تقدم رواية فيوليت لشارلوت برونتي نهايتين بديلتين، إحداهما كوميدية والأخرى مأساوية. ويبدو لنا أنها تهمس في أذن القارئ قائلة: "هذه نهايتك السعيدة، إن كنت مصمماً عليها، ولكن لا تتخيل بالضرورة حقيقة المسألة!

ويكتب هنري جميز الذي لا يهاب النتائج المأساوية مقالة تهكمية بعنوان "فن الرواية" يشير فيها إلى "توزيع الجوائز والمعاشات والأزواج والزوجات والأطفال والملايين والفقرات المذيلة والملاحظات المبهجة التي نعثر عليها في الصفحات الأخيرة من عدد كبير جداً من الروايات

الواقعية. الهدف من هذه النتائج هو السلوى، في حين أن أثـر عديـد النهايات الحداثوية هو الإقلاق. لقد آمن الفكتوريـون بـأن إحـدى وظائف الفن هي رفع معنويات القارئ. وكانوا ينظرون إلى الوجـوم بوصفه إضعافاً للمعنويات. ويمكن النظر إليه أيضاً علـى أنـه خطـير سياسياً. فالشعب ذو المعنويات الهابطة شعب مهـزوم. وهـذا أحـد الأسباب التي تجعل الروايات الفكتورية تنتهي نهاية إيجابية. وحـتى في الروايات التي تقترب من المأساة مثل رواية مرتفعات ويذرنغ فإنها تنجح في أن تختتم بخاتمة إيجابية إلى حدٍّ ما. إن هـذه النـهايات السـعيدة فانتازيات حقيقية، والفانتازيا بحسب تعريف فرويد هي "تصحيح لواقع غير مشبع". إننا نعرف أن توزيع الفوائد في العالم الواقعي يترك شيئاً ما مرغوباً فيه. فالنساء المثيرات للإعجاب يحصلن علـى أزواج أجـلاف وغلاظ، والمصرفيون الفاسدون يظلون خـارج السـجن، والأطفـال الأذكياء يولدون لـ supermacist بيض. وهكذا، إن جزءاً من العدالة الشعرية لا يأتي بطريقة خاطئة. لعل الرواية هي أحد الأماكن القليلـة الباقية التي لا تزال فيها العدالة ممكنة. وهذه ليست فكرة مسلية علـى وجه الخصوص.

ويتحدث جوزيف كونراد في مقالـة عـن هنـري جيمـز في ملاحظات عن الحياة والرسائل، موضحاً النهايات القصصية التقليدية في ضوء "الحل بوساطة الثواب والعقاب! أو بالحب المتوج أو الثـروة أو بساق مكسورة أو بميتة مفاجئة". ويسترسل كونراد في كتابته مشـيراً إلى "أن هذه الحلول مشروعة بقدر ما تشبع الرغبة للوصول إلى النهاية التي تصبو إليها أفئدتنا، بشوق أكبر من شوقنا إلى خبـز هـذه الأرض وأسماكها. لعل رغبة البشر الصادقة الوحيدة التي تظهـر في سـاعات فراغها، يتعين تهدئتها". إن هذا الشوق من أجل الاختتام، هذه الصرخة

المتواصلة: ما الذي يحدث في النهاية؟ هي التي تدفعنا إلى مواصلة القراءة في لهفة. وهذا أحد الأسباب التي تجعلنا مسحورين بالقصص المثيرة والبوليسية التي تحبس الأنفاس وقصص الأهوال القوطية. و لم يمضِ وقت طويل على كتابة كونراد هذه الكلمات حتى أطلق سيغموند فرويد على توقنا من أجل النهاية مصطلح دافع الموت.

لكن، إن أردنا إشباع حب فضولنا، فإننا في حيطة وحذر من مثل هذا الإشباع. فإذا ما أتت مباهج النهاية في وقت أقرب مما ينبغي، فإنها تدمر بهجتنا بالإثارة. إننا نصبو إلى التوكيد ولكننا نرغب أيضاً في تأجيل ذلك. إننا نريد أن نكافأ وأن نشبع ولكننا نجد متعة بالغة في قلقنا من عدم المعرفة. وما لم يصرف حل ما عن الأنظار صرفاً مؤقتاً، فلا يمكن أن تكون لدينا قصة. وغياب هذا الحل هو الذي يدفع السرد إلى الاستمرار، ومع هذا، إننا نتوق توقاً شديداً إلى استعادته مثل جرو مفقود أو جنة عدن. وعندما يلتقي راوية كونراد في نهاية رؤية قلبت الظلام عشيقة كيرتز الثكلى نجده يخبرها بكذبة ليعزيها. وبهذا تبدو وكأن القصة تعاملها بوصفها جمهوراً تقليدياً باحثاً عن نهاية سعيدة. لكن كونراد نفسه لا يرتاب في أن النهايات نادراً ما تكون مفرحة فحسب، بل يرى أيضاً أنه لا وجود لنهايات محددة في كل الأحوال.

***

لقد لاحظنا قبل قليل أن القصص ممكنة لأن قدراً من النظام المبدئي قد تقلقل. فالحية تنسل خفية في البستان السعيد، والغريب يصل البلدة، ودون كيخوته ينطلق إلى الأمام من على طريق مفتوح، ولا فليس يولع بكلاريسا ويُطرد توم جونز من قصر ولي نعمته الريفي، ويقفز لورد جيم قفزته القاتلة ويعتقل جوزيف ك لجريمة غير واضحة. في عدد كبير من الروايات الواقعية يكون هدف النهاية استعادة هذا

النظام؛ وربما استعادة قوية. إن الخطيئة الأولى تنجم عنها حالة صراع وفوضى، ولكن سوف تصلح هذه الأمور في النهاية. وكما هو أمر الخروج من جنة عدن، فذلك أشبه بخطأ سعيد ما دام عدم وجود مثل هذا الخطأ يعني عدم وجود أية قصة. وعلى هذا الأساس يُعزَّى القارئ وتُرفع معنوياته ويجري تطمينه بوجود منطق ضمني في الواقع وأن مهمة الرواية توضيحه وإبرازه. إننا كلنا جزءٌ من حبكة مذهلة، والخبر السعيد يتمثل في أن لهذه الحبكة نهاية كوميدية.

قد يكون مفيداً في هذا الصدد أن نفكر في السرد على أنه نوع من أنواع الاستراتيجيات. وكما هو شأن أية استراتيجية فإن السرد يوظف مصادر معينة ويستخدم تقنيات محددة من أجل تحقيق أهداف بعينها. ويمكن النظر إلى عدد كبير من الروايات الواقعية على أنها وسائل لحل مشكلة ما. فهي تخلق مشكلات لنفسها ثم تسعى من بعد ذلك إلى حلِّها. إن البشر الذين يلجأون إلى مثل هذا الفعل قد يجدون أنفسهم وقد أُحيلوا إلى أطباء نفسانيين، ولكن هذا ما نتوقعه من الرواية الواقعية. ومع هذا، إن كان ثمة توتر سردي، فلا ينبغي حل الصعوبات في سرعة أكثر مما ينبغي. فلا بدَّ من أن ينتهي المطاف بايما وودهاوس بين ذراعي السيد نايتلي ولكن ليس في الفقرة الثانية. غير أن حل مشكلة ما، قد يدفع الأعمال الأدبية إلى النجاح في خلق مشكلة أخرى ربما تحتاج إلى معالجة بدورها. إن الأعمال الأدبية الحداثوية وما بعد الحداثوية هي على العموم أقل اهتماماً بالحلول. وهدفها يكمن في الكشف عن مشكلات بذاتها، وهي لا تنتهي عادة بالنصابين وقد عُلقوا من أرجلهم فوق أعمدة الكهرباء، أو بمجموعة من الزيجات السعيدة. وبهذا، قد يكون في وسع المرء الإشارة إلى أنها أكثر واقعية من معظم ما هو واقعي.

العالم في نظر الواقعية الكلاسية يسير على نمط الرواية. ففي عدد كبير من القصص الحداثوي، لا نجد بالمقارنة أي نظام غير النظام الذي نشيد. ولما كان أي نظام كهذا نظاماً اعتباطياً، فالأمر ينطبق على الافتتاحيات والنهايات القصصية. فلا وجود لبدايات أو نهايات منظمة تنظيماً رائعاً أو طبيعياً، مما يعني أنه لا وجود لما هو وسط منطقي. المهم بوصفه نهاية لك ربما قد يفيد في كونه بداية لي. يمكنك أن تبدأ أو أن تتوقف حيثما شئت. فالنهايات والبدايات ليست موروثة في العالم. وإنما أنت وليس العالم من يتحكم بالأمر في هذا المجال. وعلى الرغم من ذلك، فحيثما تبدأ، إنما يتعين عليك أن تكون واثقاً من أن قدراً كبيراً من ذلك قد حدث قبل الآن، وحيثما توقفت فإن قدراً كبيراً سوف يستمر على الرغم من ذلك.

ولهذا، إن عدداً كبيراً من الأعمال الحداثوية يتحسس من مجمل فكرة السرد. فالسرد يعني أن ثمة شكلاً حسناً للعالم، ومساراً منظماً للأسباب والنتائج. لكن أحياناً (وإن ليس دائماً) يكون السرد مرتبطاً بمذهب، بقوة العقل، وبتقدم الإنسانية إلى الأمام. وليس من نسج الأحلام، على الرغم بأن سرداً من هذا النمط الكلاسي تمزق إرباً إرباً على جبهات القتال في الحرب العالمية الأولى. ذلك الحدث الذي قلّما عزز الإيمان بالقتل البشري، وفي بحر تلك الأعوام، ظهرت الأعمال الحداثوية الكبرى بدءاً برواية يولسيس وقصيدة الأرض اليباب لاليوت، وانتهاء بقصيدة ييتس البط البري في كولي ونساء عاشقات للورنس. إن الواقع في عرف الحداثويين لا ينشأ عن أسلوب منظم. صحيح أن الحدث (أ) قد يؤدي إلى الحدث (ب) ولكنه يقود أيضاً إلى الأحداث (ج) و(د) و(هـ) وعدد آخر لا يحصى منها. إنه نتاج عوامل كثيرة أيضاً. فمن الذي يقرر لمن الأولوية من هذه الخطوط القصصية العامة؟

وفي حين تنظر الواقعية إلى العالم بوصفه منفتحاً، فإن الحداثة تميل إلى النظر إليه بوصفه نصاً. إن كلمة "نص" "text" في هذا المقام تناظر كلمة "نسيج" "textile" بمعنى مادة ما محبوكة بعديد الخيوط. وعلى هذا الأساس، إن الواقع تطور منطقي أقل مما هو نسيج متشابك يكون فيه كل مكون مترابطاً ترابطاً دقيقاً بغيره. ولا وجود لمركز في مثل هذا النسيج ولا أساس يرتكز إليه. ولا يمكنك أن تحدد أين بدايته أو أين نهايته ولا أثر للحدث (أ) أو الحدث (ي)، ويمكن لهذا النسيج أن يعود إلى الوراء إلى ما لا نهاية وأن ينفتح بلا حدود. في البدء كانت الكلمة، وهذا ما صرّح به الإنجيل كما دونه القديس يوحنا، ولكن الكلمة ليست سوى كلمة بسبب علاقاتها بغيرها من الكلمات. لهذا إذا كان للكلمة الأولى أن تكون كلمة، فلا بد في الأقل من كلمة أخرى تسبقها. وهذا يعني أنه لا وجود لكلمة أولى. إذا كان الحديث عن لغة بوصفها وُلدت مفهوماً، فعندئذٍ لا بدّ أنها ولدت ولادة مفاجئة على تعبير الأنثروبولوجي كلود ليفي – شتراوس.

إذاً، فكرة السرد في أزمة. وترى الحداثة أن معرفة بداية الأشياء – إن كان هذا ممكناً – لن تمنحك الحقيقة عنها بالضرورة. إن الزعم بمثل هذا الشيء يعني أن تكون مذنباً بما وصف على أنه المغالطة الموروثة. فليس ثمة سرد عظيم، بل ثمة مجموعة من السرد المصغر، قد يكون لكل واحد جزء من الحقيقة. ويمكن للمرء أن يعطي أي عدد من الشروحات حتى لأكثر أوجه الواقع ضآلة، والتي لن تكون كلها منسجمة انسجاماً مشتركاً. وتستحيل معرفة الحدث التافه في القصة الذي يمكن له أن يثبت فاعليته في نهاية المطاف، مثلما يصعب على علماء الأحياء معرفة الشكل الأدنى من أشكال الحياة الذي يمكنه أن يتطور بمرور الوقت إلى شيء ما استثنائي. ويفكر حيوان رخوي صغير نشأ نشأة ذاتية قبل

ملايين السنين: من كان يتصور ظهور توم كروز؟ إنَّ بعض القصص تحاول أن تُضفي قدراً من التخطيط على هذا العالم المشابه للشبكة، ولكنها في هذه المحاولة لا تنجح إلاّ في تبسيطه وإضعافه؛ فسردك شيئاً ما يعني أن تكذب. الحق، يمكن للمرء أن يدعي أن الكتابة تعني أيضاً الكذب. فالكتابة قبل كل شيء عملية تنكشف في الوقت المحدد، وبهذا فهي تشبه السرد من هذه الناحية. لهذا، إن العمل الأدبي الصحيح والوحيد هو ذلك العمل الذي يدرك هذا الكذب ويحاول أن يحكي حكايته على نحو يأخذ هذا الأمر بنظر الاعتبار.

يرقى هذا الكلام إلى القول إن كل أنماط السرد ينبغي أن تكون منطوية على مفارقة، ويجب أن تقدم تفاصيلها وهي تتذكر في استمرار حدودها. وعليها أن تدرج إلى حدٍّ ما، ما لا تعرفه في ما تعرفه. ويتعين على حدود القصة أن تغدو جزءاً من القصة، وهذا أحد الأسباب التي تجعل من رواة قصص فورد مادوكس فورد أو حتى الراوي في رواية الجندي الصالح لا يألون جهداً في الاعتراف بالأمور التي يتعذر عليهم فهمها. ويبدو ذلك وكأن أقرب واحد منهم يمكنه التوصل إلى الحقيقة بالاعتراف بجهله الحتمي. وعلى أنواع السرد أن تعثر على وسيلة للإشارة إلى أنه في الإمكان وجود عديد التفسيرات لمادة موضوعاتها إضافة إلى تفسيرها الخاص بها. وإذا لم تظهر، كما ينبغي، مطلقة على نحو مضلل، فيجب أن تشير إلى عشوائيتها. أحياناً يبدأ صاموئيل بيكيت في حكاية واحدة طويلة، ولكنه يجهضها بعد انطلاقها مباشرة ويبدأ حكاية جديدة موازية لها في تفاهتها بدلاً منها.

بكلمات أخرى، إن القص الحديث فَقَدَ ذلك النوع من الضرورة الذي كان يتصف به عندما كان الشعراء يسردون جذور القبيلة الميثولوجية أو يتغنون بانتصاراتهم العسكرية. أما اليوم، فقد أمسى

القص بلا مسوغ، و لم يعد له أساس في الواقع مثل جذور القبيلة أو تاريخ الأمة التي يفترض أنها تملكها. لهذا ينبغي للقصص أن تتمتع بالاستدامة الذاتية، وفي وسعها أن تخاطب سلطتها وحدها على العكس من مؤلف كتاب التكوين أو الكوميديا الإلهية لدانتي، وهو مما يمنح الراوي فسحة أكبر للمناورة. غير أن هذا النمط من الحرية سلبي، لأننا نحيا في عالم لا يمكن أن يكون فيه شيء، غير قابل للسرد، أو شيء يحتاج إلى سرد أيضاً.

ثمة أنماط من السرد ذات حدود ضيقة ولكنها لا تبدو مدركة هذه الحقيقة، ومثال ذلك رواية ماري بارتون لا ليزابيث غاسكل. بطل الرواية الذكر، جون بارتون، عامل مُعسِر ورثّ الهيئة في مدينة مانشستر إبان العهد الفكتوري، ولكنه يتحول إلى ناشط سياسي. لكن عندما يتحول إلى مثل هذا التحول، يبدو وهو يتوارى من وراء أفق القصة أو على الأقل خارج حدود فهمها. ويمكن الإحساس به وهو يتحرك على هامشها، ولكنه لم يعد مرئياً وجهاً لوجه. والرواية نفسها تبدو غير متأكدة من نوع نشاطه: أهو من أنصار الحركة الميثاقية* أم هو شيوعي أم غير ذلك؟ وإذا كان الكتاب نفسه لا يعرف ذلك، فما من أحد يعرف. لقد دخل بارتون عالماً هامشياً لم تعد القصة التي يظهر فيها – وهي القصة ذات الآراء السياسية التقليدية – بقادرة على متابعته. ومما له مغزاه في هذا الصدد، إن غاسكل كانت ترمي في البدء تسمية روايتها باسم بطلها، ولكنها غيَّرت من رأيها وسمتها بدلاً من ذلك باسم ابنته ماري سيئة السمعة.

* الميثاقية Chartism: حركة عمالية إنكليزية نشطت في القرن التاسع عشر وهدفت إلى تحسين أوضاع الطبقة العاملة اجتماعياً وصناعياً. (المترجم)

ومع ظهور الحداثة، أضحى يصعب جداً سرد أبسط الحكايات سرداً مباشراً. خذ مثلاً قضية جوزيف كونراد الذي اشتهر – بسبب كونه أحد البحارة سابقاً – بقدرته على حبك القصص الجيدة. ومن بين قصصه قلب الظلام وهي قصة من قصص التحري الآسرة. ولكن مع بدء انفتاح الرواية تبدأ بالغموض والتحلل والانهيار عند حافاتها. وتروى حكاية الرواية بأسلوب متجسد تجسيداً حيوياً، ولكن ثمة مسحة ضبابية تشوبها، ولا يمكن لأية تفاصيل دقيقة من أن تبعدها، إذ لا يبدو البطل مارلو وقد حقق أي شيء. ففي حين يتنقل عند مجرى النهر في أفريقيا، فإنه يتنقل أيضاً في أعماق نفسه، في ملكوت الخرافة واللاوعي السرمدي. وبهذا، إن رحلته داخلية أكثر مما هي إلى الأمام. وفي الوقت نفسه، وفي حين يبحر بعيداً عن المدينة في متجه ما يسمى الوحشي، فإنه يرحل إلى الماضي البدائي. إن الاندفاع نحو قلب أفريقيا يعني الانقلاب إلى جذور الإنسانية "البدائية". وبهذا، إن السرد يتحرك إلى الأمام وإلى الخلف في الوقت نفسه. التقدم وهم من الأوهام تماماً. ولا أمل في التاريخ، وإذا ما استخدمنا كلمات ستيفن ديدالس بطل جيمز جويس، فإن التاريخ كابوس تحاول الحداثة أن تستيقظ منه. وإذا كان السرد عند كونراد في ورطة، فالسبب يرجع إلى حدٍّ ما إلى أن الإيمان بالتقدم في القرن التاسع عشر – والسير المتواصل صعوداً من الوحشية إلى المدنية – قد اتخذ منحىً قوياً.

لهذا، ليس مما يبعث على الدهشة أن كيرتز وهو الشخصية المحرومة حرماناً وحشياً والذي يبحث عنه مارلو، قد جاء إلى أفريقيا بوصفه:

"an emissary of pity, and science, and progress, and devil knows what else",

"رسول الرحمة والعلم والتقدم، ولا يعرف إلاّ شيطان رسول أي شيء آخر".

(وقد يتوقع المرء أن العبارة الأخيرة ينبغي أن تكون
"and the devil knows what else",

"ولا يعرف إلاّ الشيطان رسول أي شيء آخر"، ولكن الإنكليزية لم تكن لغة كونراد الأم ويذكرنا نثره أحياناً بهذه الحقيقة). فالموظف في حكومة الاستعمار كيرتز يصل أفريقيا بوصفه بطلاً من أبطال التقـــدم والتنوير، وتحول الآن إلى رجل يؤدي بعض "الطقوس الـــتي لا يليـــق ذكرها والأشياء البغيضة. ولما كان قد جاء لتنوير ســـكان الكونغـــو البلجيكية، فإنه أصبح الآن يريد إبادتهم. وهكذا يتحول ما هو تقدمي إلى بدائي في مضمون الرواية، وفي شكلها أيضاً.

لا يبدو التاريخ ولا السرد وقد أوصلك أي واحد منهما إلى نقطـــة. فبطل جويس ليوبولد بلوم ينهض صباحاً ويتسكع في شوارع دبلـــن مـــن دون هدف ويعود إلى بيته. إن مفاهيم التاريخ الطولية تفسح المجال أمـــام المفاهيم الدائرية. والقصص تحاول على الدوام أن توقع في شباكها الحقائق التي تثبت أنها مضللة. إن سرد قصة يعني إضفاء الشكل على الفراغ، وتلك مهمة عبثية تشبه الحرث في المحيط. فالبطل مارلو في رواية قلـــب الظـــلام يسرد قصة في الظلمة؛ غير واثق إن كان لديه جمهور أم لا، وهو يجلـــس القرفصاء على ظهر المركب ليلاً. وكما لاحظنا من قبل، فإن آخر ما تفوه به من كلمات إن هي إلاّ أكذوبة. إن جورج اليوت وتومـــاس هـــاردي مقتنعان أن الحقيقة قابلة للسرد أساساً في حين لا يؤمن كونراد وفرجينيـــا وولف بهذا الرأي. لأنهما يريان أن الحقيقة تكمن خارج نطاق التمثيـــل. فهي يمكن إظهارها وليس شرحها. ربما لمحها كيرتز لمحة فظيعة، ولكـــن لا يمكن حشرها في سيرة محكمة الشد. ثمة قلب ظلام في وسط كل قصة.

ربما كان في مستطاع مارلو أن يتلو قصته وحدها لأنـــه أخفـــق في الوصول إلى الحقيقة، وربما لن يصلها. إن من شأن مقطع قصصي تمكن من

لفظ الكلمة الأخيرة عن الوضع البشري ألاّ يكون لديه شيء آخر يتفوه به، ومن شأنه أن يخفت ويلتزم الصمت، وأن يموت من الحقيقة التي يمثلها.

ويسأل مارلو:

"Are not our lives too short for that Full utterance which through all our stammering Is of course our only and abiding intention?".

"أليست حياتنا قصيرة أكثر مما ينبغي بالنسبة لتلك الجملة الكاملة التي تمثل بطبيعة الحال وسط كل تلعثمنا هدفنا الوحيد الباقي؟".

إن الشيء الذي يُبقي السرد في حالة حركة مستمرة هو استحالته. الحقيقة هي أن القصص (الحداثوية) تتعقب الأكاذيب وراء حدود اللغة، ولكنها ترفض الإقرار بعجزها في تعقبها، وهذا الرفض هو الذي يبقي القصص رائجة. إن المرء يقترب أكثر عندما لا يكون واقفاً في مكانه بلا حراك. ويتكلم مارلو في رواية قلب الظلام عن السفر إلى "أبعد نقطة بحرية وإلى أبعد نقطة في تجربتي". السؤال الوحيد هو إن كانت للمرء شجاعة مثل شجاعة كيرتز الذي وصل إلى هذا التطرف الواضح، في أن يحدق من فوق الحافة إلى الهاوية. لقد رحل كيرتز إلى ما وراء اللغة والسرد باتجاه واقع كريه يكمن وراء حدودهما. والقصة تقدم هذا على أنه نوع من الانتصار الرهيب. لقد حدَّق في وجه ميدوزا* من دون أن يرف له جفن، ولعل هذا الإنجاز المثير للدهشة هو

* ميدوزا Medusa: أشهر مسوخ غورغانات الميثولوجيا اليونانية المجنحة. لها شعر من الحيات والثعابين وأسنان محددة كأسنان الخنازير البريَّة. منظرها مميت. كل من وقع نظره عليها ينقلب إلى حجر. هنّ ثلاث شقيقات أصلاً أشهرهن ميدوزا، قطع رأسها بيرسه البطل الأسطوري اليوناني ابن زفس ودانايه. من دمها وُلد بيغاس، الحصان المجنح في الميثولوجيا اليونانية الذي يُعد رمز الإيحاء الشعري. (المترجم)

أحسن من الطبقة الوسطى التي تقطن ضواحي المدن. إنها قضية حداثوية مألوفة، جسورة مثلما هي خطيرة.

هذا، في الأقل، ما يؤمن به مارلو بخصوص كيرتز، الرجل الذي قلما يظهر في الرواية. ولكنه قد يجعله دوماً مثالاً على نحو كاذب. ربما كانت لكونراد آراء أخرى، فبعض مؤلفاته الأخرى - مثل لورد جيم ونوسترومو - تخجل من سرد القصة سرداً مباشراً، بل نجد تفسيراتها ترتد عليها بدلاً من ذلك، وتبدأ من جديد في منتصف الطريق، وتسرد قصصاً فرعية أخرى في الوقت نفسه، وتستبدل راوية بأخرى، أو تعيد سرد الأحداث نفسها من وجهات نظر متباينة. ويضطر القارئ إلى أن ينسل في القصة من إحدى الزوايا، ثم من زاوية أخرى، متأرجحاً إلى الوراء وإلى الأمام في الوقت المحدد معتمداً على ما دوّنه شخص ما لشرح شخص ثانٍ لتقرير شخص ثالث.

يذكرنا هذا بواحدة من أعظم الروائع الكوميدية في الأدب الإنكليزي، وهي رواية تريسترام شاندي لمؤلفها لورنس ستيرن الذي عاش في القرن الثامن عشر. إنّ تحريف السرد الروائي لا يقتصر على الحداثة، في الأقل السرد الواقعي. وترى الحداثة أن الواقعية، تحديداً، خارج نطاق فهمنا. فما من قطعة أدبية يمكنها أن تروي الواقع كما هو. كما أن الواقعية نسخة محورة عن الواقع. ولا وجود لشرح "كامل" ممكن للطخة صغيرة على ظفر إصبع شخص ما، ناهيك عن حياة إنسانية. القصد من الرواية الواقعية أن تعكس الوجود على ما هو عليه وبكل تفاصيله العاصفة، ولكن يفترض بها أيضاً أن تقولب هذه المادة المفتقرة إلى الشكل لتصبح سرداً جميلاً ذا شكل. الحق أن هذين الهدفين يصعب التوفيق بينهما، لأن أي قصة ينبغي لها أن تنتقي وأن تُنقح وأن تستثني وبهذا تخفق في إعطائنا الحقيقة العارية. وإذا ما حاولتْ

أن تفعل ذلك، فسوف يتعين عليها الاستمرار إلى ما لا نهاية، لأن كل شيء سوف يؤدي إلى شيء آخر في سلسلة من الانحرافات المتراكمة بعضها فوق البعض الآخر، وهذا ما يحدث تماماً في تريسترام شاندي.

إن الانتقاء والاستثناء عند ستيرن (أو في الأقل ما يتظاهر به) وسيلة من وسائل خداع القارئ. فالتصميم خداع حقاً. وهكذا، إن الراوي في الكتاب، تريسترام، يبدأ بإخبارنا عن كل ما يستطيعه بشأن مولده ونشأته. ونتيجة هذه الإشارة الودود إلى القارئ كما يبدو تتمثل في أن السرد يتعطل في سرعة، وأن القارئ ينخدع ويرتبك. ونرتاب في أن ما يبدو على أنه تودد للقارئ إنما قد يكون سراً مشاكسة. إن تريسترام في محاولته أن يخبرنا بكل شيء عن نفسه، بدءاً بلحظة الحمل، ينتهي به المطاف إلى نسج كتلة كبيرة صعبة تجعلنا في حالة من الارتباك الشديد. ويفكك المشروع ذاته برمته تفكيكاً جذلاً. ولا يمضي وقت طويل حتى نبدأ في الارتياب بأن البطل فقد رشده ونشعر أننا جُذبنا في الاتجاه نفسه إلى حدٍّ كبير.

تبدو الواقعية وهي تمنحنا العالم بكل ما فيه من بهجة أو تشوش مثيرة للهلع، ولكنها في حقيقة الأمر لا تمنحنا مثل هذا الشيء. فلو رنّ جرس الهاتف في رواية واقعية أو دراما طبيعية، فالمؤكد على وجه التقريب أن ذلك الرنين يشكّل نقلة في الحبكة وليس رقماً خطأً. فالأعمال الواقعية تختار نمطاً من الشخصيات والأحداث والمواقف التي تساعد في بناء رؤيتها الأخلاقية. ولأجل إخفاء هذه الانتقائية وبالتالي الاحتفاظ بمسحتها الواقعية، فإنها تزودنا بالكثير من التفاصيل، وهي تفاصيل تافهة حقاً. فقد تخبرنا أن امرأة تعمل جرّاحة في الدماغ برهة وجيزة ولها يدان كبيرتان كثيفتا الشعر في حين كان الأحرى أن تكون ذات يدين ناعمتين ورقيقتين من دون أن يؤثر ذلك في نسق

الرواية. فالتفاصيل اعتباطية تماماً، وهي مذكورة في القصة لفبركة إحساس بالواقع. إن الرواية الواقعية قد تجعل من بطلتها تلوح لسيارة أجرة خمرية اللون في حين تجعل الرواية التجريبية سيارة الأجرة خمرية اللون في صفحة وبلا لون في صفحة أخرى أو فيها سائق مصنوع برمته من أحد أنواع الحلوى المرزبانية في صفحة ثالثة. وبهذا الإجراء، إنها تعمل عمداً على إفشاء السر الواقعي. كما أنها ستظهر ما تخبئه الرواية الواقعية من وراء ظهورنا. هذا هو - بالنتيجة - هدف رواية تريسترام شاندي. إذ ما إن ظهر شكل الرواية في بريطانيا حتى فُككت تفكيكاً ملتوياً.

إن هدف تريسترام هو أن يكتب سيرة ذاتية. لكنه إن لم يكن عازماً على تضليل القارئ، فلن يكون لديه ما يقدمه، فتكون النتيجة متمثلة في أنه لن يتمكن من المضي قدماً بالقصة إلى ما وراء مرحلة الطفولة. وبعد أن أكمل مجلدين ضخمين من الرواية، نجده لم يولد بعد. وبعد تسعة مجلدات لا نعرف ما شكله. ولأجل سرد تاريخ حياته، نجده يتنقل باستمرار من زمن إلى آخر، ويرجع مرة أخرى إلى الوراء لإيضاح نقطة أو التوقف في جزء واحد من السرد في حين يسترسل في نقطة أخرى. ويلاحظ شاندي أن تاريخه استطرادي، وهو تقدمي أيضاً في الوقت نفسه، وعليه أن يُبقي عينيه مفتوحتين على ما قد يسمى زمن القارئ، يحثنا على البطء أو السرعة كما تقتضي الحالة. البطل بحاجة، على وجه التدقيق، إلى التوقف عن العيش وهو يكتب، وإلاّ فلن يتمكن أبداً من اللحاق بنفسه. وكلما أكثر من الكتابة، تعين عليه أن يكتب أكثر فأكثر لأنه سيكون قد عاش مدة أطول في الوقت نفسه. ومن أجل الكمال، يتعين عليه أيضاً أن يُدرج فعل كتابة تاريخ حياته في تاريخ حياته.

وفي حين يمضي تريسترام منهمكاً في الشخبطة تتفكك الرواية كلها بين يديه تفككاً تدريجياً. فالسرد يصل إلى طريق مسدود وتنهار بعض أجزائه، وتُترك الشخصيات واقفة أمام الأبواب على امتداد سبعة فصول، وتبدأ التفاصيل بالتناسل على نحو لا سبيل إلى السيطرة عليه، وتغدو المقدمة والإهداء في غير محلهما، ويهدد الروائي نفسه بأن يغرق من دون أن يترك أثراً تحت كومة النص اللامحدودة جداً. إن سرد القصص مشروع عبثي، وهو محاولة لوضع واقع مفتقر أصلاً إلى التسلسل في شكل متسلسل. وينطبق الشيء نفسه على اللغة. فإذا قلت شيئاً ما فذلك يعني بالضرورة استبعاد شيء آخر، حتى بالنسبة لرواية سهرة فنيغان. فالوسط الذي يحاول فيه تريسترام أن يفهم حقيقة هويته - الكلمات - لا ينجح إلاّ في زيادة إبهامه.

ثمة مزاعم مفرطة تثار أحياناً عن السرد. فمن الناحية التاريخية، تعود هذه المزاعم إلى زمن قديم. فالسرد القصصي يبدو موغلاً في القدم قدم الإنسانية نفسها. ويقال أحياناً إننا نتكلم ونفكر ونحب ونحلم ونتصرف في السرد. هذا صحيح من ناحية واحدة ما دامنا كلنا صنيعة الزمن. ولكن ليس كل الرجال أو كل النساء يعيشون حياتهم على هذا النحو. وينطبق الشيء نفسه على ثقافات مختلفة. فالمرء يفكر في النكتة القديمة: "في حياتي شخصيات مدهشة ولكنني لا أستطيع صياغة الحبكة. إن الاستعارة المبتذلة عن الحياة بوصفها رحلة، تنطوي على إحساس بالهدف والاستمرارية لا يجد كل واحد أنه إحساس رائع. إلى أين يظن الناس أنهم سائرون؟ إن الحياة يمكن أن تكون ذات مغزى من دون أن يكون ثمة هدف؛ شأنها في ذلك شأن القطعة الفنية. وما الهدف من إنجاب أطفال أو ارتداء جوارب ضيقة ذات لون وردي صارخ؟ إن الأعمال الروائية مثل تريسترام شاندي وقلب الظلام ويولسيس والسيدة

دالاوي يمكن أن تفيد في تحريرنا من رؤية الحياة الإنسانية على أنها ذات هدف، وتنفتح أمامنا انفتاحاً منطقياً وأنها متماسكة تماسكاً قوياً. وعلى هذا الأساس يمكنها أن تساعدنا في الاستمتاع بها استمتاعاً أكبر.

***

أخيراً، ما الفرق بين السرد والحبكة؟ إن إحدى الوسائل للتمييز بين الاثنين هي الأخذ في الحسبان روايات آغاثا كريستي. فروايات كريستي البوليسية كلها حبكة تقريباً. أما ملامح السرد الأخرى - إعداد المشهد والحوار والجو والرمزية والوصف والتأمل ورسم الشخصيات رسماً دقيقاً وغيرها - فقد جُردت تجريداً قاسياً حتى لا تترك شيئاً سوى النزر اليسير من الفعل. والكتب تختلف في هذا الصدد بين رواية التحري لكل من دوروثي إل.سايرز وبي.دي. جيمز وروث راندل وإيان رانكين وهم مؤلفون يرسخون من حبكاهم في سياق سردي أكثر غنى.

الحبكة إذاً جزء من السرد، ولكنها لا تستهلكه. ونعني بهذا، إجمالاً، مغزى الفعل في القصة. وهي تدل على الأسلوب الذي ترتبط به الشخصيات والأحداث والمواقف. الحبكة هي منطق السرد أو ديناميته الداخلية. والحبكة في مفهوم فن الشعر عند أرسطو تمثل "الربط بين الأحداث أو الأفعال التي تُؤدى في القصة". وتلخيص ذلك هو ما نميل إلى استخلاصه عندما يطرح علينا أحد الناس سؤالاً عن الأشياء التي تدور في القصة. فالحبكة في رواية صوت الموسيقى تتضمن هروب أسرة فون تراب من النازية وليس شدو جولي أندروز على قمة أحد الجبال أو أن لها سناً أمامية بارزة قليلاً. كما أن اغتيال بانكو يشكّل جزءاً من حبكة مسرحية ماكبث وليس عبارة: "غداً وغداً وغداً...".

ثمة أعداد كبيرة من السرد الذي يخلو من الحبكة مثل مسرحية في انتظار غودو أو "يحتوي أيلول ثلاثين يوماً أو رواية جميز جويس صورة الفنان شاباً. وثمة أنواع من السرد تحتوي أو لا تحتوي على حبكـــات، بمعنى أننا لا يمكننا أن نكون متأكدين إن كان قدر من الفعـــل المهـــم جارياً مجراه أو لا. وهذه حالة روايات فرانـــز كافكا. وينطبق الشيء نفسه أحياناً على هنري جيمز. ويميل المنظـــرون المهووســـون بجنـــون العظمة ونظرية المؤامرة إلى اكتشاف الحبكات حيث لا توجـــد أيـــة حبكة. وهم يفرطون في قراءة التفاصيل الشاردة والأحداث الاعتباطية ليجدوا فيها علامات عن سرد مخفي إخفاءً لئيماً. ويفعل عطيل هـــذا الشيء مع منديل ديزدمونة الذي يقرأه قراءة مغلوطة متصوراً إياه رمـــز خيانتها الجنسية. ويحدث الشيء نفسه في روايـــة كتـــاب الضـــحك والنسيان لميلان كونديرا الذي عاش بضع سنوات في ظل نظام شيوعي في أوروبا الشرقية. ولما كانت مثل هذه الأنظمة تتجســـس تجسســـاً مستمراً على مواطنيها، وتراقب مراقبة متواصلة أدنى إشارة تدل علـــى التمرد، فإن هذه الأنظمة توصف بأنها مصابة برهاب الخوف. ويـــرى المصابون بهذا الرهاب أن ما يحدث لا يمكن أن يحدث مصادفة، ولا بد لكل شيء من مغزى مثقل بالاحتمالات. وفي رواية كونديرا، تشـــعر إحدى الشخصيات بالقرف في وسط مدينة براغ الشيوعية؛ وتتســـكع شخصية أخرى وهي تسير وتنظر محدقة إلى الشخصية الأولى وتتمـــتم متعاطفة معها... أعرف تماماً ما تعني؟

***

# التفسير

إن أحد المعاني التي نعنيها عندما نصف فقرة مكتوبة بأنها "أدبية" هو أنها غير مرتبطة في سياق محدد. صحيح أن كل الأعمال الأدبية تظهر من حالات معينة. فروايات جين أوستن تنشأ عن عالم الطبقة الإنكليزية الأرستقراطية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، على حين تتخذ ملحمة الفردوس المفقود مهادها من الحرب الأهلية الإنكليزية وما أعقبها. ولكن على الرغم من أن هذه الأعمال تظهر من مثل هذه السياقات، إلاّ أن معناها لا يقتصر عليها فحسب. تأمل الفرق بين قصيدة وكتيب يشرح كيفية تجميع مصباح منضدي. فهذا الكتيب لا يكتسب معناه إلاّ في حالة واقعية محددة. وما لم نكن نصبو حقاً إلى الإلهام، فإننا لن نلتفت إليه لتأمل أسرار ولادة الجنس البشري أو هشاشته. أما القصيدة، فبخلاف ذلك، يمكن أن تظل ذات معنى خارج سياقها الأصلي وقد تغير من معناها عند انتقالها من مكان إلى آخر أو من زمان إلى زمان. وهي مثل الطفل الصغير، تنفصل عن مؤلفها في اللحظة التي تدخل فيها العالم.

فالأعمال الأدبية يتيمة منذ الولادة. مثلما أن والدينا لا يواصلون السيطرة على حياتنا عندما نتقدم في العمر، فإن الشاعر لا يمكنه بدوره أن يقرر السياق الذي سوف يُقرأ فيه كتابه ولا المعنى الذي يرجح أن نستخرجه منه.

إن ما ندعوها بالأعمال الأدبية تختلف من هـذه الناحيـة عـن علامات الطرق وتذاكر الحافلات. فهي "قابلة للحمل" ويمكن أن تُنقل من مكان إلى آخر وهو ما لا ينطبق على حالة تذاكر الحافلات إلا عند أولئك الذين يحاولون النصب على شركة الحافلات. فهم أقل اعتمـاداً في معناها على الظروف التي تنشأ عنها، وبدلاً من ذلك، فهي مفتوحة وهذا أحد الأسباب التي تجعلها معرضة لعدد كبير من التفسيرات. كما أنه أحد الأسباب التي تجعلنا ميالين إلى الاهتمام بلغتها أكثر من اهتمامنا بتذاكر الحافلات. إننا لا ننظر إلى لغتها على أنها واقعية أصـلاً، بـل نفترض أنها ذات قيمة بذاتها.

ولكن هذا الأمر لا ينطبق علـى اللغـة اليوميـة. فالصـرخة المفعمة بالرعب والقائلة: رجل أُلقي بـه مـن السـفينة إلى البحـر "Man over board" نادراً ما تكون جملة مبهمة، ونحن لا نعاملها على أنها تلاعب لفظي ممتع. ولو سمعنا هذه الجملة ونحن من فـوق ظهـر السفينة، فمن غير المرجح أنّ نتلكأ بشأن الأسلوب الذي يـتغير فيـه صوت الحرف الصائت تغيراً طفيفاً عند لفظ كلمة "Over" أو ملاحظة أن التشديد على الصرخة إنما يقع على المقطعين الأول والأخير. كمـا أننا لن نتوقف لقراءة شيء من المعنى الرمزي فيه. ولا ننظر إلى كلمـة "رجل" "Man" على أنها تعني البشرية أو أن العبـارة كلـها موحيـة بسقوطنا الكارثي من الجنة. إننا قد نفعل هذا كله إن كان الرجل مـن على ظهر السفينة عدونا اللدود وهو يدرك أننا بعد أن نكون قد مضينا في تحليلنا، فإنه سيكون طعماً للأسماك. وبخلاف ذلك، من غير المرجح أن نحك رؤوسنا عمّا يمكن أن تعنيه هذه الكلمات. إن معناها يتضـح ببيئتها. ومن شأن هذه الحالة أن تظل كذلك حتى لو كانت الصـرخة كاذبة. ولو لم نكن في عرض البحر فإن الصرخة لن تعني شيئاً، لكـن

سماع صوت محركات السفينة وهي تقرقر يضع حداً للقضية على وجه التوكيد.

في معظم الأجواء العملية تقريباً، لا نملك خياراً كبيراً بخصوص المعنى، لأنه يميل إلى أن يقرره الجو نفسه، أو في الأقل يُضيف الموقف من مدى المعاني المحتملة إلى عدد قليل جداً يمكن التحكم فيه. فعندما أشاهد لوحة تدل على الخروج مثبتة من فوق باب أحد المتاجر الكبرى، فإنني أعرف معناها من السياق وهو: هذا هو الطريق للخروج عندما تريد المغادرة، وليس معناها "اخرج الآن!" وإلاّ لأصبحت مثل هذه المتاجر فارغة باستمرار. فالكلمة وصفية وليست أمرية. وإنني لأفهم عبارة "حبة واحدة تؤخذ ثلاث مرات يومياً" المدونة على زجاجة الأسبيرين على أنها موجهة إليّ وليس إلى كل مئتي الفرد القاطنين في المبنى الذي يضم شقتي. وسائق السيارة الذي يشعل أضواء السيارة الكاشفة قد يعني "انتبه!" أو "هيّا!" لكن ينجم عن مثل هذا الإبهام القاتل حوادث طرق مؤسفة أقل مما قد يتوقع المرء ما دام المعنى واضحاً من خلل السياق.

لكن المشكلة في قصيدة أو قصة ما يتمثل في أنها لا تبرز بوصفها جزءاً من سياق عملي. صحيح أننا نفهم من كلمات مثل "قصيدة" و"رواية" و"ملحمة" و"كوميديا" وغيرها، نوع الشيء الذي يمكن توقعه؛ تماماً مثلما أن الطريقة التي غُلّب فيها العمل الأدبي وأُعلن عنه وسُوّق وروجع تؤدي دوراً مهماً في تقرير استجابتنا له. لكن العمل الأدبي باستثناء هذه العلامات الحيوية، لا يأتي إلينا على أنه مشهد تماماً، بل يخلق عوضاً عن ذلك مشهده الخاص به وهو يمضي قُدماً. وعلينا أن نفهم مما يقول مهاداً يكون لما يقوله قدر من المعنى. الحق أننا نستنبط باستمرار مثل هذه الأطر التفسيرية أثناء قراءتنا في الجزء الأعظم

استنباطاً غير واعٍ. فعندما نقرأ عبارة شكسبير " Farewell! Thou art too dear for my possessing" فإننا نفكـــر في أنفســـنا: آه، لعلـــه يتحدث إلى حبيبته، ويبدو الأمر وكأنهما يوشكان على الانفصال. إن "Too dear for possessing" قد تعني أنها حرة قليلاً في التصـــرف بماله، لكن ليس ثمة شيء ما وراء حدود الكلمات نفسها لتخبرنا بهذا؛ تماماً مثلما أن ثمة شيئاً ما وراء الصرخة التي تقول: "حريق!" كي تخبرنا أن نفهمها. (الشعر المتقد للرجل الذي يصرخ، مثلاً)، وهذا يجعل مهمة تقرير معنى العمل الأدبـــي أشد إنهاكاً.

لو كانت الأعمال الأدبية تقارير تاريخية لا أكثر، لتمكنّا مـــن أن نقرر ما الذي تعنيه بإعادة بناء المواقف التاريخية التي ظهـــرت منـــها. ولكنها ليست واضحة. فعلاقتها بالظروف الأصلية أوهى من ذلـــك. ورواية موبـــي ديك ليست بحثاً اجتماعياً عن صناعة الحيتان الأميركية، لكن أهمية ذلك العالم غير مقتصرة عليها. ولا يوحي هذا بالضرورة أن الكتاب منفصل عن ظرفه التاريخي على نحو يجعله شاملاً في مناشـــدته، فقد تكون ثمة حضارات تستفيد منه الاستفادة كلها. وقد تجد بعـــض الأقوام في المستقبل البعيد صعوبة في فهمه أو قد تجده مملاً. وقد تجد في قضم حوت أبيض هائل ساقك عملاً مضجراً على نحـــو لا يصـــدق، وبهذا لا يصلح مادة في رواية. هل في وسع حضارة مستقبلية أن تجـــد أغاني هوراس أو مقالات مونتان مثيرة للملل وغير مفهومة؟ ربما يكون ذلك قد حلّ ذلك المستقبل إلى حدٍّ ما في الأقل.

إننا لا ندري إن كان كتاب ملفيل يحظى باهتمام شـــامل أو لا لأننا لم نصل نهاية التاريخ بعد على الرغم من الجهود القصوى الـــتي يبذلها بعض زعمائنا السياسيين. كما أننـــا لم نستشـــر دينكـــا ولا الطوارق في هذا الموضوع، ولكننا نعرف حقاً أننا إذا أطلقنـــا علـــى

رواية موبـــي ديك اسم رواية فذلك يعني من بين ما يعنيه أن هدفها هو أن تقول شيئاً عمّا نسميه عموماً قضايا "أخلاقية". ولا أعني بهذا التعبير القوانين الأخلاقية أو المحرمات الدينية بل قضايا تخص المشـــاعر والأفعال والأفكار الإنسانية. إن رواية موبـــي ديك تحاول أن تخبرنا بشيء ما عن الإثم والشر والرغبة والذهان وليس فقط عـــن دهـــن الحوت ورمح صيد الحيتان، وليس فقط عن أميركا إبان القرن التاسع عشر.

هذا معنىً من المعاني التي تشتمل عليها كلمة "رواية". إن الرواية لا تعني مبدئياً قطعة أدبية غير حقيقية. فروايات مع ســـبق الإصـــرار لترومان كابوت، وأغنية الجلاد لنورمان ميلر، ورماد انجيلا لفرانـــك ماك كورت تُقدم لنا كلها بوصفها حقيقية لكنها تترجم الحقائق التي تنقلها إلى نوع من أنواع القصص الخيالية. يمكن للأعمال القصصـــية أن تكون محتشدة بالمعلومات الحقيقية. وفي وسعك أيضـــاً أن تـــدير مزرعة استناداً إلى ما لدى قصيدة جيورجيكس لفرجيل مـــن كـــلام تقوله لنا عن الزراعة، وإن كان من المشكوك فيه أن تبقى مدة طويلة من الزمان. لكن النصوص التي نصفها على أنها أدبية غير مكتوبة أصلاً لإعطائنا حقائق، بل إن القارئ مدعو إلى "تخيل" هذه الحقائق، بمعنى بنائها في عالم متخيل خارجها. وبهذا يكون العمل حقيقياً ومتخـــيلاً، حقيقياً وقصصياً في الوقت نفسه وينتمي إلى عالم ديكنـــز القصصي في رواية قصة مدينتين، إنك يجب أن تقطع مسافة بحرية من لندن إلى باريس ولكن هذه حقيقة أيضاً. ويبدو الأمر وكأن هذه الحقيقة قـــد تحولت إلى قصة خيالية في الرواية، وتوضع للعمل في سياق لا تمثل فيه النقطة الجوهرية بأنها خطأ أو صواب. المهم هو التصرف ضمن منطق العمل المتخيل. ثمة اختلاف بين صدق الحقائق وكونها مطابقة للحياة.

فإذا قلت إن ثمة قدراً كبيراً من الصدق في مسرحية هاملت، فذلك لا يعني أن ثمة أميراً دانماركيًّا عاش حياته حقاً وكان مخبول العقل ويتظاهر بالجنون أو كان كليهما، وإنه عامل صديقته معاملة تثير الاشمئزاز.

وقد تخبرنا الأعمال القصصية أن دالاس لا تشبه سانت بيتزبرغ، أو أن العين هي مركز الحلية حلزونية الشكل. وقد تشير إلى حقائق يكاد كل شخص يعرفها حد السأم، وتخبرنا مرات ومرات أن كلمة skein مادة ممتصة تمرر من تحت الجلد وتترك نهاياتها بارزة لتزيد من سريان السائل، أو تفيد بوصفها مضادة للتهيج. إن ما يجعل من هذه الأعمال قصصاً خيالية هو أن هذه الحقائق لا تقدم لأجل ذاتها كما هو الحال في مناهج الطب، أو لأي غرض عملي، بل تفيد للمساعدة في بناء أسلوب محدد في البصر. إن الأعمال القصصية يُسمَح لها بتحريف الحقائق كي تناسب هذا الهدف. وهي تشبه خطب السياسيين أكثر مما تشبه نشرة الأخبار الجوية. وعندما تفبرك قدراً من الواقع، فإننا نفترض أنها تفعل هذا لأسباب فنية. فلو استمر أحد الأدباء في لفظ كلمة بكنغهام Buckingham كما في القصر الملكي، بالحرف الكبير F، فإننا نفترض ربما أن المتكلمة ليست جاهلة وغير متعلمة، وإنما تريد أن تنقل وجهة نظر سياسية. إننا لا نتهم أديباً بالجهل المطبق الذي تتعذر مسامحته عليه بسبب عدم توقف شخصياته التي تنتمي إلى القرن الثاني عشر عن الجدال بشأن آل سمث. يحتمل أن الأديب الذي لا يفهم التاريخ إلاّ فهماً ضعيفاً يعتقد حقاً أن آل سمث كانوا يعيشون في القرن الثاني عشر، أو أن لموريسي من العبقرية المذهلة ما يؤهله لأن يكون خالداً. لكن حقيقة كون هذه الأشياء تحدث في عمل روائي تجعلنا نميل إلى الاعتقاد أن التحريف متعمد. وهذا يناسب كثيراً الشعراء

والروائيين. إن الأدب يعني أنك لا يمكن أن تخطئ أبداً، مثل ملك مطلق وسط حاشيته المتملقة.

تقدم الرواية الواقعية الشخصيات والأحداث التي تبدو قائمة في ذاتها. لكننا نعرف أن هذا ليس سوى وهم، وأن العمل يشكل العالم حقاً أثناء تقدمه. وهذا أحد الأسباب التي تدفع المنظرين إلى الاعتقاد بأن الأعمال الأدبية لا تشير إلى نفسها أبداً. فلا وجود لأهاب أو جو كريسماس، وحتى لو اكتشفنا أن ثمة هاري بوتر على أرض الواقع وأنه مسجل في سجلات المدمنين على المخدرات ويقطن في بيت مغتصب في أمستردام، فلن يشكل ذلك أي فرق لقراءتنا الروايات. قد يكون ثمة تحرٍّ يدعى شرلوك هولمز، وقد تكون كل الأحداث الواردة في قصص هولمز والتي لا يعرفها كونان دويل إنما حدثت له حتى في أدق تفاصيلها. ومع هذا، إن القصص تظل قصصاً لا تدور عنه. وتظل قصصاً خيالية.

إن الطبيعة التخيلية هي أحد الأسباب التي تجعل من الأعمال الأدبية ميّالة إلى أن تكون أكثر غموضاً وإبهاماً من الأعمال الأدبية. ولما كانت تفتقر إلى سياقات عملية، فإننا لا نملك سوى أدلة قليلة لنقرر معناها كي تتمكن العبارات أو الحوادث أو الشخصيات من الاستسلام لمختلف القراءات. أو قد يكون الأمر ببساطة متمثلاً في أن الأدباء يجدون أنفسهم وقد انحدروا تدريجياً وعلى نحو لا شعوري إلى الغموض والإبهام، أو أنهم يتعمدون ذلك لتقوية أعمالهم. ومن بين هذه الأنماط من الغموض والإبهام الاتفاقات الجنسية المزدوجة.

وتستهل إحدى سونيتات شكسبير بالبيتين الآتيين:

*When my love swears that she is made of truth,*
*I do believe her, though I know she lies.*

فضلاً على معنى البيتين الواضح، فإنهما يمكن أن يعنيا:

When my love swears that she is indeed a virgin (maid, of truth), I do believe her, though I know she has sexual intercourse (lies).

عندما تقسم حبيبتي على أنها عذراء حقاً، فـإنني أصـدقها، وإن كنت أعرف أنها تمارس الجنس.

وفي رواية كلاريسا لريتشاردسن، يخبرنا المؤلف أن لافليس المولع بالجنس ولعاً شديداً وكاتب الرسائل عظيم الشأن أمسك على الـدوام قلماً بين أصابعه عندما خلا إلى نفسه. المؤكد أن ريتشاردسن يـدرك المعنى المزدوج هنا. وينطبق الشيء نفسه علـى ديكنـز في روايتـه نيكولاس نيكولبـي، وهي رواية تظهر من جهة أولى ماري غراهـام المتظاهرة بالرزانة والحشمة جالسة إلى جانب حبيبها توم بنتش أمام آلة الأرغن الموسيقية في إحدى الكنائس الريفية. "تلمس أرغنه ومنذ تلـك اللحظة السعيدة بدأ الرفيق العجوز أسعد لحظاته غـير قـادر علـى التسامي، يعيش مرحلة جديدة ومعظمة من حياته". ولن يتصـور إلاّ المحسن والرقيق أو الساذج أن هذا الغموض لا هدف من ورائه. وعندما تكتشف جين اير بقناعة ورضىً استدارة يد السيد روشستر وطراوتهـا ربما تكون لكلماتها مضامين أقل براءة، وإن كانت على الأرجح إحدى هذه الكلمات الأقل براءة غير واعية، لكن من غير المحتمل أن يكـون هذا صحيحاً إذا ما أخذنا في الحسبان أن إحدى شخصـيات هنـري جيمز تدعى فاني آسينغهام.

بعض الأعمال الأدبية تقاوم التفسير أكثر من غيرها. ففي حـين تغدو المدنية أكثر تعقيداً وتشظياً، فالأمر نفسه ينطبق علـى التجربـة الإنسانية وكذلك على وسطها الأدبـي الذي هو اللغة. إن أسـلوب

قصص هنري جيمز الأخيرة يبلغ من التعقيد حداً وصف به الكاتب على أنه تحمل ما لا طاقة له به. وقد كُتبت مقالة نقدية كاملة عن الفقرة الأولى من روايته السفراء في محاولة شجاعة لفهم ما يجري. والفقرة أدناه مأخوذة من روايته جناحا اليمامة وهي بلا ريب من أكثر الأمثلة الملتوية على أسلوبه المتأخر:

It was not moreover by any means with not having the imagination of expenditure that she appeared to charge her friend, but with not having the imagination of terror, of thrift, the imagination or in any degree the habit of a conscious dependence on others. Such moments, when all Wigmore Street, for instance, seemed to rustle, usually so undiscriminated, as individual Britons too, Britons personal, parties to a relation and perhaps even intrinsically remarkable-such moments in especial determined for Kate a perception of the high happiness of her companion's liberty.

إنها فقرة تختلف اختلافاً شديداً عمّا يكتبه دان براون. وكما هو شأن العديد من العديد من الكتابات الحداثوية، يرفض نثر جيمز الانصياع بسهولة؛ فهو يطرح تحدياً أمام ثقافة استهلاك آني. وعوضاً عن ذلك، يضطر القارئ إلى بذل جهد شاق من أجل فك مغاليق النص. ويبدو الأمر وكأن القارئ والمؤلف يشاركان في كتابة النص. إذْ إن القارئ ينجذب إلى منعطفات ومنحنيات نظام الجملة في محاولة لفك معاني المؤلف. إن جيمز يشعر بضرورة غزل نظام الجملة ليصبح مثل شبكة عنكبوت ليلتقط كل فوارق التجربة الدقيقة وكل ومضة وعي.

إن هذه الدقة الهائلة سبب من بين أسباب كثيرة تجعل الأعمـــال الأدبية الحداثوية غامضة، وبالتالي متعذرة على التفسير. فهذا مارســـيل بروست الذي قلما كان نثره مفهوماً بدرجة أقل، يمكنه أن ينتج جمـــلاً تمتد على مدى نصف صفحة، محتشدة بالمنعطفات الملتويـــة الشـــبيهة بالمتاهة والأساليب النحوية غير المطروقة، دافعة معنى الفقرة باتجاه عدد من المنعطفات القواعدية الضيقة والمنحنيات الرفيعة جداً. وتنتهي رواية يولسيس بجملة من دون علامات تنقيط تستمر على مدى ستين صفحة أو زهاء ذلك، وليس على امتداد نصف صفحة وتتخللـــها بـــذاءات. ويبدو وكأن إبهام الوجود المعاصر وتعقيده بدآ يتسربان في كل شـــكل من أشكال الأعمال الأدبية وليس في مضمونها فحسب.

المقارنة بالرواية الواقعية واضحة. ففي عديد الكتابات الواقعية، ثمة جهد لجعل اللغة تبدو شفافة قدر المستطاع؛ تمنح معناهـــا مـــن دون مقاومة كبيرة، وبهذا تخلق أثر تقديم الواقع وهو غير مصقول فنيـــاً. وفي إمكاننا أن نقارن فقرة جيمز في هذا الصدد بفقرة نموذجية من روايـــة مول فلاندرز لدانيال ديفو:

*It was near five weeks that I kept my bed, and tho' the violence of my feaver abated in three weeks, yet it several times return'd;*
*and the physicians said two or three times, they cpuld do no more for me, but that they must leave Nature and the distemper*
*to fight it out; only strengthening the first with cordials to maintain the struggle: After the end of five weeks I grew better,*
*but was so weak, so alter'd, so melancholly, and recover'd so slowly, that the physicians apprehended I should go into a consumption...*

إن مثل هذه اللغة تفتقر إلى الكثافة والمادة النسيجية، وتستخدم بوصفها أداة، ومن غير المفيد تقييمها على أنها وسط في ذاته. فالنثر في أسلوب ديفو قابل للاستهلاك على نحو بارز من دون أن يشد أدنى انتباه إلى نفسه. أما أسلوب جيمز، فهو على العكس من ذلك، يؤكد لنا أن كل ما يحدث في أي عمل أدبي إنما يحدث في ضوء اللغة. وما حالات الانفصال الهائجة والانهيار المأساوي إلاّ مجموعة من العلامات السود. إن مثل هذه اللغة قد تتوارى أحياناً عن الأضواء تواضعاً، مثلما تتوارى في أدب ديفو. وفي سعي اللغة إلى البقاء بعيدة عن الأضواء، فإنها ربما تخلق أثراً منحنا صلة مباشرة بما تعالجه. فقد تظهر مستغنية عن العرف أو الحيلة ولكن هذا وهم، إذْ إن الفقرة المأخوذة عن الأديب ديفو ليست "أقرب إلى الواقع" من الفقرة المقتطفة من جيمز. وليس ثمة مقطع لغوي أقرب إلى الواقع من غيره. إن العلاقة بين اللغة والواقع ليست مكانية. صحيح أيضاً أن نثر ديفو يعمل على وفق أعراف تشبه الأعراف التي تشتغل عليها قصيدة ليسيداس لملتون. كل ما هنالك هو أننا أكثر ألفة بهذه الأعراف ولهذا نخفق في ملاحظتها.

وبينما نحن في خضم موضوع الواقعية، يمكننا أن نلاحظ نقطة مهمة تخصها. فعندما نصف كتاباً ما أنه واقعي، فإننا لا نعني أنه أقرب إلى الواقع في بعض الأوجه المطلقة. من الأدب اللاواقعي، بل نعني أنه يتطابق وما يميل أناس في زمان ما ومكان ما من عدّه واقعاً. تخيل أننا سنعثر على كتابة ما ترجع إلى ثقافة موغلة في القدم وتبدو منشغلة انشغالاً غريباً بطول عظمي الساقين الأكبرين لإحدى الشخصيات. وقد نخلص إلى رأي مفاده أن هذه الكتابة تمثل جموحاً طليعياً وبالغ الغرابة للخيال. ثم قد نصادف شرحاً تاريخياً للثقافة نفسها وندرك أن

طول عظم الساق الأكبر هو الذي يقرر منزلتك في النظام الاجتماعي. فأصحاب عظام الساق الطويلة يُنفون إلى الصحراء ويُضطرون إلى أكل الروث، في حين يتمتع الذين تكون المسافة لديهم على أقصر ما يكون بين الركبة والكاحل بفرصة ممتازة لانتخابهم ملوكاً، وفي هذه الحالة سوف نضطر إلى أن نصف النص على أنه واقعي.

قد يفترض زائر قادم من الفاسنتواري تسلم كتاباً عن تاريخ الإنسانية يشمل كل الحروب والمجاعات وحملات الإبادة الجماعية والمذابح، أن النص سريالي إلى حدٍّ كبير، إذْ إن جزءاً كبيراً من تاريخ الإنسانية يصعب تصديقه. فمنح جائزة نوبل للسلام لسياسي قصف كمبوديا قصفاً غير قانوني ليس سوى مثال واحد على ما نقوله. ويرى فكر التحليل النفساني أن الأحلام والفانتازيات تقربنا من الحقيقة عن أنفسنا أكثر مما تقربنا إليها حياة اليقظة، ولكن لو أدرجت هذه الأحلام والفانتازيات في شكل قصصي، فإننا ربما لن ننظر إلى النتائج على أنها عمل واقعي. على أي حال، ليس هنالك إلا عدد قليل جداً من الأعمال الواقعية الحقيقية. فالكثير مما يفترض به أن يكون نصاً واقعياً يشتمل خطأً على ملامح غير محتملة. ففي رواية قلب الظلام لكونراد، يخبرنا الروائي أن وجه امرأة يتمتع "بمظهر مأساوي عنيف من مظاهر الحزن الوحشي والألم الصامت الممتزج بالخوف من عزيمة لم تكتمل، تشق طريقها في صعوبة". إن مثل هذا الوصف المستحيل للوجه لا يوجد إلاّ على صعيد اللغة، وإن من المشكوك فيه أن يبدو أكثر الممثلين موهبة مأساويين وعنيفين وحزانى ومتألمين وخائفين وذوي عزيمة لم تكتمل في الوقت نفسه. ومن شأن جائزة الأوسكار أن تكون مكافأة قليلة لمثل هذا الأداء.

لو كانت رواية سهرة فنيغان لجيمز جويس متعذرة على التفسير، فالسبب يعود جزئياً إلى أنها مكتوبة بعدد من اللغات المختلفة في الوقت نفسه. وقد قيل إن جَيْ.أم. سنغ مواطن جويس هو الإنسان الوحيد القادر على الكتابة بالإنكليزية والإرلندية في آن. وكما هو شأن كل كتابات جويس، فإن سهرة فنيغان تكشف عن ثقة عميقة بقوة الكلمة، لكن هذا لا يصدق على الحداثة عموماً. فالحداثة ترسل الكلمات في مرح ومتعة ولكن هذا ليس على وجه الإجمال بسبب إيمانها القوي بالكلمات والأرجح أنها لا تثق باللغة، كما هو شأن تي.اس. اليوت وصاموئيل بيكيت. هل في وسعها أن تلتقط آنية التجربة الإنسانية أم تسمح لنا بإلقاء نظرة خاطفة على الحقيقة المطلقة؟ فإذا كانت تريد أن تفعل هذا الفعل، فلا بد أن تكون مكثفة ومزاحة وأن تظهر بدقة أكبر وضمنية أشمل. وهذا أحد الأسباب التي تجعل من الأعمال الحداثوية مستغلقة جداً. إن اللغة في حالتها اليومية مثل بضاعة فيها عيب بسيط وغير موثوق بها، ولا يمكنها أن تصبح مرنة بما يكفي لكي تعكس تجربتنا إلاّ بسوء استعمالها. ومن هذه الحقبة نرث العبارات الرنانة المبتذلة التي تعكس القدر الكبير من مواقف القرن العشرين تجاه اللغة: "ثمة انهيار في التواصل" و"الكلمات لم تعد مناسبة" و"الصمت أبلغ من الكلام" و"لو تمكنت من إخبارك لجعلتك تعرف". وفي السينما الحديثة، وليس في الأقل في فرنسا، ثمة عبارات كهذه يتفوه بها شخصان راقدان على السرير يحدق أحدهما في عيني الآخر بنظرات مفعمة بالعاطفة، تقطعها حالات صمت طويلة يصعب تحملها.

***

يمكننا الآن أن نتجه إلى بعض القضايا التفسيرية التي طرحتها في مستهل هذا الكتاب. لنأخذ مثلاً المقطع الآتي من نص أدبي مشهور:

*Baa baa black sheep,*
*Have you any wool?*
*Yes, sir, yes sir,*
*Three bags full.*

*One for the master*
*And one for the dame,*
*And one for the little boy*
*Who lives down the lane.*

*باع باع أيها الخروف الأسود*
*هل لديك قليل من الصوف*
*نعم، يا سيدي، نعم يا سيدي*
*ثلاثة أكياس مملوءة.*

*واحدٌ للسيد*
*وواحدٌ للسيدة*
*وواحدٌ للولد الصغير*
*الذي يقطن في نهاية الزقاق*

المؤكد أن هذا النص ليس أكثر النصوص الأدبية التي كتبت دقة. فثمة أبحاث أخرى عن الوضع الإنساني، وحتى في مثل هذه الحالة، فإن الشعر يثير عدداً من الأسئلة المثيرة للاهتمام. بداية، من الذي يتفوه بالبيت الأول؟ أهو راوية عليم بكل شيء، أم شخصية تحاور الخروف؟ ولماذا يقول: باع، باع أيها الخروف الأسود، هل لديك قليل من الصوف؟ بدلاً من القول مثلا: "عفواً السيد (أو السيدة) الخروف الأسود، هل لديك قليل من الصوف؟ وهل سؤال المتكلم سؤالاً أكاديمياً تماماً؟ وهل يريد أن يعرف كمية الصوف التي لدى

الخروف بدافع الاستطلاع، أم إن ثمة دافعاً أقل إثارة للاهتمام يعمل عمله هنا؟

إنه لتخمين منصف أن يسأل السائل السؤال لأنه يريد الحصول على كمية قليلة من الصوف لنفسه. لكن في هذه الحالة، يبدو أسلوبه في مخاطبة الخروف (باع باع أيها الخروف الأسود) غريباً جداً. يحتمل أن باع باع هو اسم الخروف، وأن الناطق بالشعر مؤدب. لعله يظهر الأدب لأنه يريد شيئاً ما من المخلوق. "باع باع أيها الخروف الأسود" قد تكون بالتركيبة نفسها لجملة "هنري أيها الخروف الأسود" أو "اميلي أيتها الخروف الأسود" (جنس الحيوان غير محدد). لكن هذا غير مقنع لأن باع باع اسم غريب لأي خروف. ويبدو أنه الصوت الذي يصدره الحيوان أكثر مما هو اسمه. (على الرغم من أن ثمة مشكلات في الترجمة هنا لأن الخروف الياباني أو الكوري لا يقول مؤكداً تقريباً "باع باع". ربما يتكلم الخروف الذي يعود للملكة بلكنة طبقة أكثر سمواً فيقول باهر باهر bahr bahr).

هل يمكن أن يكون المتكلم مقلداً الحيوان وجهاً لوجه، مُصدراً ثُغاءً هجائياً في فعل المخاطبة تماماً مثلما يقول المرء "مو مو" أو "باو واو أيها الكلب الصغير". فإذا كان الأمر كذلك، فإنه يبدو على وجه التوكيد أمراً تعوزه اللباقة إلى حدٍّ مدهش لأن تقليد أسلوب امرئ ما في الكلام نادراً ما يكون أكثر الأساليب المضمونة للحصول على شيء منه. لهذا، إن هذا المتكلم ليس فظاً خشن الأخلاق فحسب، بل هو غبي ومتبلد الذهن على نحو مدهش، فهو لا يفهم أن إهانة الخروف وجهاً لوجه ليست في مصلحته. وهو بذلك أخرق وساذج، له موقف متعالٍ ومثير للاشمئزاز على زملائنا من الغنم. لعله وقع ضحية لنموذج نمطي مبتذل يتظاهر بأن الخراف أغبى من أن تعترض على الهزء بها على هذا النحو.

فإذا كان الأمر كذلك، فقد أخطأ في التقـــدير؛ لأن الإهانـــة لا تمضي من دون ملاحظة. فالخروف يردد "نعم، لدي صـــوف، ثلاثـــة أكياس مملوءة. كيس للسيد وكيس للسيدة وكيس للولد الصغير الذي يقطن في نهاية الزقاق، ولكن لا يوجد كيس لك يا ابن الزنا الضعيف". الكلمات الأخيرة ضمنية بطبيعة الحال، والتفوه بها علانية من شـــأنه أن يقوض موقف الخروف المحسوب حساباً ذكياً في تعاونه السمح. فهـــو يرد على سؤال المتكلم رداً جاهزاً وبشيء من الإطالة، ولكن ليس على النحو الذي قد يجده السؤال ساراً ومرضياً. الحق أن جزءاً ممـــا يفعلـــه الحيوان هو أنه يخطئ في فهم السؤال عمداً معتقداً أنه سؤال أكـــاديمي. وهو يرفض في دهاء التقاط المعنى الضمني الذي يرمي إليه المتكلم وهو (هل يمكنني الحصول على مقدار من الصوف؟) ويبدو وكأن شخصاً ما يريد أن يسأل شخصاً آخر في الشارع: هل تعرف الوقت؟ والجـــواب هو: "على وجه التوكيد" ثم يواصل سيره. لقد أجاب عـــن ســـؤالك ولكنه أخفق في استنتاج المعنى الصحيح المضمر فيه.

وعلى هذا الأساس، توضح القصيدة جانباً حيويـــاً مـــن المعـــنى الإنساني؛ تحديداً، الدور الذي يؤديه التضمين والاستنتاج. فإذا ســـألت ضيفك "هل ترغب في فنجان قهوة؟" فإنك تعني بـــذلك اســـتعدادك لتقديم فنجان للضيف. تصور أن أحداً ما وجَّه إليك هذا السؤال بسبب عدم وصول القهوة. إن السؤال أشبه باستفسار أكاديمي علـــى نســـق السؤال: "كم فصل دراسي في ويلز إبان القرن الســـادس عشـــر؟" أو "كيف حالك؟". إن عبارة "كيف حالك؟" ليست دعوة لتقديم شرح مفصل عن تاريخك الطبـــي مؤخراً.

ثمة نسخة بديلة عن القصيدة تقول: "لكن ليس ثمـــة صـــوف للصبـــي الذي يقطن في نهاية الزقاق". (للمهـــتمين بالاختلافـــات

الثقافية أن يلاحظوا أساليب بديلة في غنائهـــا أو شـــدوها، إذْ إن النسخة الإنكليزية تختلف عن الأميركية اختلافاً دقيقاً). فربما كـــان الصبـــي الذي يقطن في نهاية الزقاق هو المتكلم نفسه وهذا أسلوب ملتوٍ التواءً ساخراً لجعله يدرك أنه ليس ثمة صوف له. ويتعزز الرفض بحقيقة أن الخروف أخبرنا قبل قليل عن توفر ثلاثة أكياس، وأن أحد هذه الأكياس هي من حيث المبدأ للصبـــي الصـــغير. ربمـــا كـــان الخروف يعرف اسم المتكلم، ولكنه يرفض رفضاً بارداً استعماله رداً على استخدام المتكلم تعبير "باع باع" المهين له، أو لعل الصبـــــي الصغير لا يتماهى مع السائل. وفي هذه الحالة، إنّ مما يثير الحيرة ذكر الخروف له. وتبدو هذه معلومة زائدة عن الحاجة. لعـــل الخـــروف يظهر قوته كي يمنح الصوف أو لا يمنحه حسب مشيئته باعتبـــاره تحذيراً مشؤوماً لسائله، وربما كان ذلك أسلوبه لتكون له الكلمـــة العليا بعد الاستهلال الماحق. ثمة صراع على السلطة جارياً مجراه هنا على ما يبدو.

ما الخطأ في هذا التحليل باستثناء عدم احتماله الكبير؟ الواضح أنه ينظر إلى المحتوى ولا ينظر إلى الشكل. كما أننا مضـــطرون إلى ملاحظة النظم الشعري الموجز والمقتصد، والأسلوب الذي يقف فيه وجهاً لوجه أمام أي إفراط وحشو لفظي. فكل مفردات القصيدة ما خلا ثلاثاً مفردات أحادية المقطع. أما اللغة الخاليـــة مـــن الصـــور فتهدف إلى شفافية الكلمة بأسلوب واقعي. نظام البحور محكم أكثر من نظام القافية الذي يحتوي على نصف قافية "half-rhyme" أو ما يشبه القافية "para-rhgme" (مثل dame وlane). وفي وسعك أن تقرأ كل بيت من الأبيات الشعرية وكأن لديك مقطعين مشـــددين (وإن لم يكن هذا هو الأسلوب الوحيد لفهمه)، مما يقيد ما يمكن أن

يفعله به الصوت المتكلم. وبالمقارنة، فإن البحر الايامبـــي السداسي مثل:

*Shall l compare thee to a summer's day?*

يتمتع بما يكفي من المرونة ليلفظ لفظاً مختلفاً في كل مرة. ففـــي وسع ممثل ما أن يختار ضمن المعقول أين يشدد النبر تماماً مثلما يستطيع أن يختار نبرة التشديد ودرجة الصوت وحجمه وارتفاعه وانخفاضه. إن التشديدات الخمسة للبحر الشـــعري في shall l compare thee to a summer's day؟ توفر لنا أرضية مستقرة يمكن لارتجـــال الصـــوت المتكلم أن يتلاعب بها. فالممثل الذي يلقي البيت بنبرات مشددة كمـــا أشرت إليها قبل قليل، لا يحتمل أن يحظى باحتفاء حماسي.

وبالمقارنة، نجد أن نظام البحور للبيت Baa baa black sheep هو الذي يقرر الطريقة التي يلفظ فيها البيت لفظاً أشـــد قـــوة، ولا يترك إلا مساحة ضيقة لما نسميه "الشخصية" في المـــتكلم، ويشـــبه المقارنة بين الرقص وطريقة حركتك الدائرية في نادٍ ليلي. ولما كان تشديد النبر في الشعر منتظماً ومؤكداً على نحو تام، فإنه يبدو لذلك السبب أشبه بأنشودة أو طقس أكثر مما يبدو مقطعـــاً في حـــديث. وحتى في هذه الحالة، يمكنك استعمال النبرة لنقل نمط التفسير الذي طرحته قبل قليل. في وسعك أن تبدأ بضحكة هازئة (باع باع)، ثم تتبعها بالبيت (هل لديك أي صوف؟) على نحو مقتضب ومُلـــح. وبعد ذلك، اترك الخروف يلفظ أبياته لفظاً ودوداً زائفـــاً ومعقـــداً وبنبرات اعتذائية خافتة.

ويكمن جزء من أثر القصيدة في الفرق بين شـــكلها ومحتواهـــا. فالشكل بسيط وساذج؛ يشبه أغنية طفولية تختزل اللغة إلى مجموعة من العلامات الوجيزة. وتوحي سلاستها بعالم الأشياء فيه غـــير المبهمـــة

والواضحة. ولكن نادراً ما يؤكد مضمون القصيدة هذا الأمر كما لاحظنا آنفاً.

ويخفي سطحها الشفاف مجموعة برمتها من الصراعات والتوترات والمعالجات وسوء الفهم. قد لا تكون هذه الشخصيات خارجة عن الراحل هنري جيمز، ولكن خطابها مفعم بالإبهام والتلميحات، إذْ يكمن من تحت النص نفسه نص تحتاني معقد قوامه السلطة والخبث والهيمنة والتأجيل المزيف؛ الأمر الذي يجعل أعمالاً قليلة تتصف بعمق سياسي أكبر. ومن شأن "باع باع أيها الخروف الأسود" أن تجعل من كتاب رأس المال لكارل ماركس يبدو مثل ماري بوبينز*.

هل يصدق أحد هذا الأمر؟ يصعب تصور ذلك. فقراءة المقطع الذي أشرت إليه سابقاً من شأنه أن يبدو سخيفاً جداً ولا ضرورة للتفكير فيه. ففضلاً على منحاه الخيالي، فإنه يتجاهل قضية النوع الأدبي. فقصيدة الأطفال نوع محدد من أنواع الأدب، وله قوانينه وأعرافه الخاصة به شأنه شأن أي نوع أدبي آخر، وأحدها هو أن مثل هذه الأشعار لا يفترض بها أن تعني الشيء الكثير. وإنه لخطأ أن تعالج هذه الأشعار بوصفها فاوست لغوته أو سونيتات إلى اورفيوس لريلكه. إنها أغنيات طقسية وليست تشخيصات لوضع إنساني. وأغاني الأطفال والأشعار المخصصة لهم تمثل أناشيد مجتمعية وهروباً للخيال

---

* ماري بوبينز Mary Poppins: مربية الأطفال ذات القوى السحرية في قصص المؤلفة الاسترالية المولد باميلا ليندون ترافيرس (المولودة في العام 1904) والتي كانت قد أسمت أولى قصصها باسمها (1934). وكان في وسع هذه المربية أن تنزلق من فوق حاجز السلالم، وتسير مخترقة الصور، وتفهم ما تقوله الكلاب، وتسافر في أنحاء العالم في ثوانٍ معدودة. أدت جولي اندروز دورها في شريط سينمائي بالاسم نفسه في العام 1964. (المترجم)

وأشكال الأداء اللفظي. فهي تتألف أحياناً من مجموعة صـــور تبـــدو اعتباطية إلى حدٍّ كبير ولا يُتوقع منها أن تُظهر قدراً مـــن التماســـك السردي. وثمة شيء يفتقر إلى التسلسل افتقاراً غريباً بخصوص الخطوط العامة لقصتها، (فكّر في أغنية Little Miss muffet أو Sing a song of Sixpence أو Goosey Goosey Gander) وكأنها مقتطفات شبه منسية لأنواع سردية أطول ضاعت في ضباب الزمان. وما مقطوعات: "Hey Diddle Diddle, the Cat and the Fiddle" إلاّ مجموعـــة تشبه أشعار اليوت ملغزة في صورها التي ترفض تشكيل سرد موحـــد. إن قراءة هذه الأشعار وكأنها كتاب البيت الكئيب* أو دوقة مـــالفي** ينطوي على خطأ يوازي الخطأ في مقارنة بول ماكارتني بموزارت. إنها حالات واضحة، والأشعار من هذا النمط تحتشد بأحجيـــات ثانويـــة وتلميحات غامضة. فعلى سبيل المثال، تبـــدو "Humpty Dumpty" جديرة بالذكر، إذْ إن جياد الملك أخفقت في تجميع بيضة؛ حـــتى إن لم يكن معروفاً تاريخياً أن جواداً فعل ذلك.

لكن هذا كله لا يضع حداً للتساؤل إن كان في الوســـع قـــراءة الشعر على هذا النحو الذي اقترحته. ولنتذكر أن هذا التساؤل لا يماثل تساؤلنا إن كان هذا الشعر قد نُظم من أجل أن يُقرأ مثل هذه القراءة. المؤكد لا. ومع هذا، يمكنك أن تختار تفسير قطعة أدبية على نحـــو لا تتوقعه ولا تستطيع أن تتوقعه. وقد تكون ثمة نماذج غريبة جـــداً مـــن

---

* البيت الكئيب Bleak House: رواية الكاتب الإنكليزي تشارلز ديكنـــز (1812-1870)، كتبها في 1852-1853. (مترجم)

** دوقة مالفي The Duchess of Malf: مأساة من تأليف الأديب جـــون وبستر (1580؟ - 1625؟)، قُدمت على خشبة المسرح في العـــام 1614 ونشرت في 1623. (المترجم)

الناس تجد كراسات لتجميع مصابيح منضدية غاية في الشاعرية من حيث وصفها القابس الكهربائي والأسلاك الكهربائية فيقرأها قراءة متواصلة حتى وقت متأخر من الليل. وربما قد أثبتت مثل هذه الكراسات أنها سبب للطلاق. لكن من غير المرجح أن يكون من كتبها قد توقع استخدامها على هذا النحو. السؤال إذاً: لماذا لا يمكن للبيت الشعري "باع باع أيها الخروف الأسود" أن يعني المعنى الذي اقترحته؟ لم هذه القراءة محظورة؛ إن كانت حقاً محظورة؟

طبيعي أننا لا نقدر على مناشدة معنى المؤلف هنا لأننا لا نملك فكرة عمَّن هو المؤلف. وحتى لو امتلكنا فكرة، فإنها لن تضع بالضرورة حداً للتساؤل. فالمؤلفون يمكنهم أن يقدموا شروحات لأعمالهم تبدو أشد عبثاً من الشرح الذي قدمته قبل قليل للبيت "باع باع أيها الخروف الأسود". لقد وصف تي.أس. اليوت على سبيل المثال قصيدته الأرض اليباب على أنها ليست أكثر من شكوى إيقاعية. المشكلة الوحيدة في هذا التعليق هي أنه غير صحيح على نحو محسوس. كما أنكر توماس هاردي مراراً امتلاكه أي آراء بخصوص الموضوعات المثيرة للجدل المطروحة في رواياته. وعندما سُئل روبرت براوننغ عمّا تعنيه إحدى قصائده المبهمة، قيل إنه ردَّ مجيباً: "عندما كتبت هذه القصيدة، كان الله وروبرت براوننغ يعرفان ما يعنيه. أما الآن، فالله وحده يعرف معناها". ولو أتيح للشاعرة سلفيا بلاث أن تأتمن أحداً بالقول إن شعرها كان حقاً يدور عن جمع الساعات الأثرية، فلربما اضطررنا إلى الاستنتاج أنها كانت مخطئة. ثمة أدباء ينظرون إلى مؤلفاتهم بوصفها نماذج غاية في الجد والرصانة في حين أنها تثير الضحك من دون قصد. وسوف ندرس أديباً من هؤلاء الأدباء في نهاية الكتاب. وثمة نموذج آخر يتمثل في كتاب يوحنا الذي

ربما لم يكن الهدف منه أن يكون مضحكاً ولكنه كوميدي رائع من دون أن يبدو مدركاً ذلك.

يجوز أن يكون المؤلفون قد نسوا منذ زمن طويل ما يريدون من القصيدة أو القصة أن تعني. على أي حال، إن الأعمال الأدبية لا تنطوي على معنى واحد، وهي قادرة على توليد مجموعة كبيرة من المعاني؛ بعضها يتغير مثل تغير التاريخ، وقد لا تكون هذه المعاني كلها مقصودة عن وعي. إن قدراً كبيراً مما اضطررت إلى قوله عن النصوص الأدبية في الفصل الأول من شأنه أن يكون خبراً أمام مبتكري تلك النصوص. ويحتمل ألاّ يكون الكاتب فلان اوبراين قد أدرك أن الفقرة الاستهلالية من روايته الشرطي الثالث يمكن أن تُقرأ بمضمون مفاده أن جون ديفي كان من الغباء ما يدفعه إلى قضاء الوقت في تحويل قضيب حديدي إلى منفاخ هواء لدراجة هوائية بقصد قتل ماذرز العجوز به. وقد تستبد الدهشة بالروائي إي.أم. فورستر عندما يعلم أن لكل عبارة من العبارات الأربع الأولى من روايته ممر إلى الهند ثلاث نبرات عموماً. ومن غير المحتمل أن يكون روبرت لويل قد قدّم شرحاً مفصلاً عن آليات عمل البحور الشعرية والتراكيب النحوية بالضد من بعضها بعضاً في الأبيات الأولى من قصيدة The Quaker Graveyard in Natucket. وعندما يكتب ييتس عن "جمال رهيب" "terrible beauty" في قصيدته "عيد الفصح 1916" "Easter 1916"، فإن العبارة قد تشير أيضاً إلى حبيبته مود غان وإلى الانتفاضة العسكرية في دبلن، ولكن يحتمل أن يكون قد نسي هذه الحقيقة.

ثمة مفهوم معين عن الأدب يكمن من وراء الاعتقاد أن المؤلف له دور كبير في معنى النص. وهذا المفهوم عن الأدب بوصفه تعبيراً ذاتياً يحظى بكثير من القبول في أوساط حلقات تعليم الكتابة الإبداعية. وعلى أساس هذه النظرية، فإن العمل الأدبي هو التعبير الوفي عن

تجربة ما مرَّ بها المؤلف ويتمنى أن يشاركه إياها آخرون غيره. وهـــذه فكرة حديثة تماماً ترجع في الأغلب إلى الرومانسية. ومما لا ريب فيه أنها ستثير دهشة هوميروس ودانتي وتشوسر. أما الكزاندر بوب فمن شأنه أن يجدها محيِّرة، بينما يرفضها عزرا باوند وتي.أس. اليوت رفضاً ملـؤه الازدراء. وليس واضحاً ما نوع التجربة الشخصية التي يحاول مؤلـف الإلياذة أن يشاركنا فيها.

ثمة أساليب معينة وواضحة تتصدع فيها فكـرة الأدب بوصـفه تعبيراً ذاتياً، ليس في الأقل عندما ينظر إليها نظرة حرفية أكثر مما ينبغي. وبقدر ما نعلم، لم تنقطع السبل بشكسبير البتة من فوق جزيرة سحرية، ولكن مسرحية العاصفة تشوبها مسحة من المصداقية بالرغم من ذلك. وحتى لو كان قد أنفق وقته وهو يأكل ثمار جوز الهند ويحـرك رمشـاً، فليس من الضروري أن تظهر مسرحيته على نحو أفضل. وقـد أنفـق الروائي لورنس دارل بعض الوقت في مدينة الإسكندرية، ولكن بعض قراء روايته رباعية الإسكندرية يودون لو أنه لم ينفق ذلك الوقت فيها. وعندما يكتب شكسبير عن حبيبه في سونيتاته، فلربما لم يكن لديه أي حبيب. مما لا ريب فيه أن الأمر سيبدو مختلفاً له إن كان يتمتع بحبيب أو لا، ولكن لا فرق عندنا.

لا ينبغي على المرء أن يُعظم من شأن التجربـة الشخصـية. إن الكتاب الناشئين يُنصحون أحياناً بأن يكتبوا اعتماداً علـى تجـاربهم الشخصية، ولكن كيف لا يكتبون عن تلـك التجـارب؟ إنهـم لا يستطيعون الكتابة إلا عمّا يعرفونه، وهذه المعرفة جزء لا يتجـزأ مـن تجربتهم مثل النقر على الجمجمة. وهذا سوفوكليس يكتب انطلاقاً من تجربته الشخصية في مسرحية أوديب ملكاً، وإن كان من غير المرجح أن يكون أوديب أعمى ومنفياً، قتل والده وتزوج بأمه.

ويمكنك أن تمر بتجربة الشراهة من دون أن تكون شرهاً بالضرورة. ويمكنك أن تدرك مفهوم الشراهة وتناقش الفكرة مع الآخرين وتقرأ قصصاً عن أناس شرهين ينفجرون من على الجدران كلها بعد التهام أكثر مما ينبغي من فطيرة لحم. وليس ثمة سبب يحول دون تصوير الأعزب الحياة الجنسية تصويراً أشد حساسية من تصوير متهتك متزوج ثلاث مرات.

قد لا يمر كاتب ما بتجربة تتجاوز تجربة فعل الكتابة. ولعل مشاعر الألم التي يسجلها خيالية كلها. وربما لم تكن لديه سلحفاة تدعى جون هنري نيومان، أو لم يتجول مذهولاً ونازفاً دمه من حول أزقة طنجة، أو لعله يترنح نازفاً من حول مدينة طنجة مرة كل ثلاثة أيام، ولكنه يكتب عن تلك التجربة كتابة غير مقنعة فيدفعنا إلى الشك في ما مرَّ به. ليس ثمة فائدة كبيرة في محاولة التحديق إلى ما وراء القصيدة لمعرفة إن كان الشاعر قد شعر حقاً بما يقول إنه شعر به ما لم يكن يصرح بمشاعره لسكرتيرته التي ربما تكون زوجته. إن تجربة القصيدة لا يجوز التفكير فيها على أفضل نحو بوصفها تنطوي على شيء ما "من ورائها" فيكافح الشاعر من أجل نقل ذلك الشيء إلى لغة. ما التجربة الكامنة "وراء" الكلمات: "ما زلت عروسة الهدوء غير المغتصبة" "Thou still unravished bride of quietness"؟ وهل في وسعنا تحديدها من دون تكرار الكلمات؟ اللغة في الشعر هي الحقيقة في ذاتها، وليست واسطة لشيء يتميز عنها. إن التجربة المهمة هي تجربة القصيدة نفسها. أما المشاعر والأفكار ذات الصلة فهي تلك المرتبطة بالكلمات نفسها، وليست شيئاً منفصلاً عنها. الممثلون السيئون يفسدون الشعر الجيد عندما يقحمون مشاعرهم فيه بمظاهر مفرطة في عاطفيتها؛ غير مدركين أن المشاعر حاضرة بمعنى ما في اللغة نفسها.

لكن، هل ينبغي للمؤلف أن يكون أميناً؟ إن الأمانة - كما هو معروف - ليست مفهوماً ذا دلالة واسعة في المناقشات النقدية. كما أنها ليست ذات دلالة في الحياة الواقعية. فنحن لا نسوغ لأتيلا ملك الهون* عند الإشارة إلى حقيقة أنه كان وفياً في أفعاله. وماذا يعني إذا قلنا إن جين أوستن كانت أمينة في تصوير السيد كولنز المثير للاشمئزاز؟ أو إن الكزاندر بوب كان أميناً عندما كتب: لأن الحمقى يندفعون إلى حيث تخشى الملائكة أن تذهب؟

"For fools rush in where agels fear to tread?".

إننا نستطيع أن نتحدث عن مقاطع من اللغة بوصفها فارغة أو عميقة، رنانة أو بالغة الإثارة، مصطنعة أو مثيرة للاشمئزاز. لكن هذا لا يشبه الحديث عن مؤلف في مثل هذه المصطلحات، إذ يمكن للمؤلف أن يجهد نفسه ليصبح أميناً، غير أن المطاف ينتهي به وقد أنتج قطعة فنية تبدو زائفة. إن المرء لا يمكنه أن يكون أميناً على نحو متوهج في مفردات عبثية أو جوفاء تماماً. فأنا لا أتمكن من التفوه بعبارة: "أحبك كما أحب رقاقة ذرة تدور من فوق أنفها في إبط مثلث متساوي الضلعين، وأنا أعني كل كلمة فيها":

"I love you as I love a cornflake spinning on its nose in the armpit of an isosceles triangle".

فما من شيء في العبارة له معناه العاطفي أو غير العاطفي. وسيكون الأمر أشد رأفة بـي لو أخذتني إلى طبيب بدلاً من دائرة التسجيل.

---

* أتيلا (406-453 :Attila): ملك الهون 432-453 اشتهر بغزواته الوحشية. اجتاح بيزنطية والإمبراطورية الرومانية. دحره آيتيوس في الحقول القاتالونية 451. نهب مدن إيطاليا وعفا عن روما. انهارت مملكته بموته. (المترجم)

هل يتصف صاموئيل بيكيت بالأمانة عندما يصور الإنسانية بمثل هذه المصطلحات المثيرة للكآبة؟ وهل هذه قضية تعبير ذاتي من جانبه؟ هل يمكن أن يكون بيكيت في الحياة الواقعية خفيف الروح، بريئاً براءة الأطفال، متطلعاً إلى تحقيق جنة على الأرض في سرعة؟ الحق، إننا نعرف أنه لم يكن كذلك. فبيكيت في الحياة الحقيقية كان من أوجه ما شخصية كالحة الوجه، وإن كان يستمتع بتناول المشروبات وسرد النكات ورفقة الأشخاص المقاربين له في المآكل والمشارب. لكن ليس مستبعداً أن أصدقاءه كانوا يتمرغون على الأرض متشبثين بخواصرهم ويصرخون في وجهه طالبين منه أن يكف عن النكات. ويجوز أنه كان يعتقد أن الجنس البشري يسير نحو مستقبل رائع ومزدهر ومرضٍ. وربما كانت مؤلفاته تجربة في رؤية عالم على أنه مشهد من مشاهدة ما بعد الحرب النووية، أو لعله في تبنيه إنما كان يمثل الأسلوب الأشد تأثيراً الذي يستطيع الكتابة به. كان في وسع شكسبير أن يبدع بعض الشخصيات العدمية الآسرة (على سبيل المثال أياغو أو برنادين في صاع بصاع) من دون أن يكون هو نفسه عدمياً، أو في الأقل على حد علمنا.

إن الارتياب في أن مؤلفاً ما في وسعه أن يكون مسيطراً سيطرة تامة على معانيه لا يعني الإيحاء أن الأعمال الأدبية يمكن أن تعني كل ما يريده القارئ. فلو شئنا أن نقرأ البيت "باع باع أيها الخروف الأسود" على أنه شرح لكهربة الاتحاد السوفيتي في بداياته، فسوف نجد صعوبة في رؤية علاقة بين هذا الشرح والنص نفسه؛ لهذا ستظهر مشكلة منطقية عمّا ستكون عليه كقراءة لهذا العمل نفسه. قد يبدو أن ما من سبب للظن أن ملحمة الفردوس المفقود تدور عن كهربة الاتحاد السوفيتي في بداياته. وعلى نحو مماثل، إن عبارة: "أذنان ضخمتان

وعريضتان لونهما أحمر داكن"، ليست جواباً غريباً عن سؤال مفــاده: كم عمرك؟ بل هي ليست جواباً أبداً. يبدو أنه لا توجد أي صلة بين العبارتين. إن الادعاء بأن عبارة ييتس "جمال رهيب" المشيرة إلى مـــود غان ليست تخميناً مثل الجدال بأن فنار فرجينا وولف رمـــز التمـــرد الهندي. في إمكاننا أن نقرأ شخصية مود غان في الكلمـــتين "جمـــال رهيب" لأننا نعرف شيئاً عمّا تعنيه لييتس، والأسرار والأصداء الرمزية التي تثيرها فيه، وكيف صوّرها في قصائده الأخرى وهكذا. على النقاد أن يكونوا قادرين على تعزيز ادعاءاتهم، وهذا يعيدنا إلى السؤال الآتي: ما سبب عدم صواب تفسير البيت "باع باع أيها الخـــروف الأســـود" على النحو المشار إليه أعلاه؟

كيف يجيب شخص ما على شخص آخر يزعم قائلاً: "الواضـــح أن هذا المعنى ليس هو المقصود!" إن إحدى الإجابـــات تتمثـــل في أن أوضح أنني بينت أن هذا ممكن. لقد ناقشت القضية بيتاً بيتـــاً، مـــدلياً بالدليل على ما أقول، وموضحاً أن القراءة متماسكة. ما السبب الذي لا يجعل عبارة "باع باع" غثاءً ساخراً من جانب الراوي؟ أين الـــدليل على مثل هذا القول؟ من يقول إنه لا يملك عيناً طامعـــة في صـــوف الخروف؟

لكن، أين الدليل على القول إنه يملك مثل تلك العين؟ صحيح أن القصيدة لا تبين فعلاً أن الراوي ضجر وسئم أو أن الخروف يحاول أن يكون نداً له. بيد أن النصوص الأدبية غالباً ما تعمل عملها بمضـــامين غير منطوقة. الحق، إن كل قول في العالم يعتمد على مجموعة كاملة من هذه المضامين؛ مضامين كثيرة تجعلنا غير قادرين على تفسيرها كلـــها أبداً. فإن قلت "ضع النفايات خارجاً" فذلك يعني نفايـــات شـــخص معين. وليس ثمة ما يشير إلى أن على المرء أن يفتح طريقاً معقداً وباهظاً

إلى هوليوود لكي يضع نفايات جاك نيكلسون خارجاً بالإنابة عنه، حتى إن كانت العبارة لا تستبعد ذلك. ورواية دورة اللولب لا تخبرنا أن راويها مصاب بالذهان؛ ولكن هذا معنى مقروء فيها.

لا تخبرنا رواية غراهام غرين Brighton Rock* أن بطل الرواية بنكي الحقود في طريقه إلى جهنم، لكن الرواية ما كانت لتعني الشيء الكثير لو أن ذلك غير صحيح. ونحن نفترض أن للملك لير ساقين ورئتين وكبداً ولكن المسرحية لا تذكر هذه الحقائق. المشكلة هي ما يعدُّ استدلالاً معقولاً في حالة معينة، وهذه قضية حكم لا يمكن اختزاله إلى قوانين. إنه شيء لا بد لنا من مناقشته.

اعترفت قبل الآن أن تفسيري للبيت "باع باع أيها الخروف الأسود" هو على وجه التوكيد تقريباً ليس ذلك التفسير الذي كان يعنيه مؤلفه المجهول، أو ما يتخيل الأطفال الذين ينشدونه اليوم أنه ينطوي عليه. قضيتي ببساطة هي أن الأشعار يمكن أن تؤلف على هذا النحو من دون تحريف لدليل نصي حيوي يصطدم مباشرة بالتناقض المنطقي، أو يجد بعض المضامين في الأسطر التي لا يمكن أن تكون موجودة. فعلى سبيل المثال، لو كان المرء عازفاً على محاولة احترام المعنى الأصيل قدر المستطاع، فإن "باع باع" لا يمكن أن تؤخذ بمعنى صوت دراجة نارية، وقد بدأت بالاشتغال ما دامت القافية تسبق مثل هذه الآلات. وإذا كانت قراءة القطعة تعتمد على الصبي الصغير الذي يقطن في نهاية الزقاق وهو الراوي نفسه، فسوف تكون ضعيفة

* دأب المترجمون والكتاب العرب على ترجمة عنوان هذه الرواية ترجمة حرفية إلى صخرة برايتون. والمفارقة في الأمر أن الرواية لا تدور عن صخرة في مدينة برايتون الإنكليزية المعروفة بكثرة ارتياد السياح لها، بل إن العنوان ضرب من الحلوى الصلبة اشتهرت بها المدينة الساحلية، فاستخدمها غرين عنواناً لروايته!! (المترجم)

جداً إن تبين أن ثمة عرفاً تكون فيه عبارة "الصبـــي الصغير الذي يقطن في نهاية الزقاق" مشيرة عند استخدمها في أغنيات الأطفال إلى الشخص الذي ينطقها، وليس مثل تعبير "ابن الرجل" في العهد الجديـــد، وهـــو أسلوب تقليدي للإشارة إلى الشخص نفسه باللغة الآرامية. وعندئـــذٍ سوف يعطي الخروف الصوف لنفسه أو (كما هو الحـــال في تفســـير آخر) سيرفض إعطاءه، ولكن ليس لدينا مثل هذا العرف.

لهذا، فالقضية ليست قضية عدم وجود دليل نصي كافٍ للعمـــل على الضد من هذا التفسير للقصيدة. الحق أنه لا يوجد دليـــل كـــافٍ لدعم هذا الرأي. من هنا، إن القراءة تبدو خيالية وبعيدة؛ قراءة محتملة ولكنها غير مقنعة، تعتمد اعتماداً كافياً على النبرة. ولما كان يصـــعب سماع النبر في الأدب، فإنه يثبت على الدوام أنه مصدر مـــن مصـــادر الإبهام. ويمكن لتغير النبرة أن يؤشر تحولاً في المعنى. ولعل القراءة تجد في النص أكثر مما يمكن للنص أن يدعم دعماً معقولاً، وأنه ليس أكثر ممـــا يستطيع دعمه منطقياً.

إن القول إن تفسيري للقصيدة غير مقنع يعني أنه ينتهك المعـــنى الذي نوجده للأشياء عادةً، وهذه حقيقة لا ينبغي طرحها جانباً، إذْ إن طرح الاتفاقات والافتراضات المضمرة في الحياة اليومية ينم عن غطرسة ثقافية؛ لأن في وسع هذه الاتفاقات والافتراضات أن ترشـــح بالقـــدر الكبير من الحكمة. ومع هذا، إن الفطرة لا يمكن الوثوق بهـــا دائمـــاً. فصفة العنصرية كانت بغيضة إلى الفطرة في ولاية ألاباما الأميركية إبان عقد الستينيات من القرن العشرين. أما بخصوص التفسيرات الخياليـــة، فقد جرى نقاش جاد مفاده أن "Goosey Goosey Gander" تـــدور عن غارة شنها على بيوت نبلاء من الكاثوليك الروم جنود كرومويـــل أثناء الحرب الأهلية في إنكلترا إبان القرن السابع عشر. وترجع كلمـــة

"Goosey" إلى مشية الإوز التي يمشيها الجنود وهم يقتحمون غرفة نوم امرأة كاثوليكية نبيلة، في حين أن الرجل العجوز الذي أُلقي به إلى الطبقة السفلية بسبب عدم تلاوة صلواته قسيسٌ في كنيسة كاثوليكية خاصة يرفض الانحناء أمام أشكال العبادة البروتستانتية الجديدة. قد يكون هذا صحيحاً، لكنه يبدو من الناحية السطحية غير قابل للتصديق؛ تماماً مثل تفسيري للبيت "باع باع أيها الخروف الأسود".

ثمة نقطة أخرى جديرة بالملاحظة. فقد تكون عبارة "Goosey Goosey Gander" في الأصل ذات صلة بالنزاع الديني في إنكلترا إبان القرن السابع عشر، ولكنها ليست عنه؛ لأن الأطفال الذين ينشدون العبارة في ساحة المدرسة يعرفون أنها تدور عن رجل يتجول في الطبقة العليا ويدخل غرفة نوم زوجته. فهل يعني هذا أن تفسيرهم للقصيدة غير معقول؟ لا، أبداً. إن ما تعنيه القصيدة لهم ليس المعنى الذي كان سائداً قبل بضعة قرون. ولكن هذا صحيح، وينطبق على عدد كبير من الأعمال الأدبية. وإذا ما افترضنا أن لدينا السبيل للوصول إلى المعنى الأصلي، فإن هذا المعنى يتفوق دائماً على ما قد تدل عليه القصيدة بعدئذٍ. ربما نستطيع على نحو ما أن نفهم كتاباً يعود إلى الزمن الماضي بأفضل مما يفهمه معاصرو ذلك الكتاب. إن الفهم التحليلي النفساني الحديث، على سبيل المثال، قد يفهم قصيدة وليم بليك "أغاني التجربة" أكثر مما لو توفرت لها المعرفة في ذلك الزمان. وقد تزيد تجربة الاستبداد في القرن العشرين فهمنا لمسرحية شكسبير يوليوس قيصر. كما أنه من غير المرجح أن يكون معنى شخصية شايلوك في مسرحية تاجر البندقية قبل حادثة المحرقة مشابهاً لمعناها بعد الحادثة. ولو أصبحت رواية كلاريسا لريتشاردسن "مقروءة" قراءة جيدة ثانية في زماننا، بعد أن انصرف عنها الناس

انصرافاً ملؤه الاحتقار والازدراء في القرن التاسع عشر، فإن السبب يرجع إلى حدٍّ ما إلى حركة المرأة الحديثة. ثمة إحساس نعرف به عن الماضي أكثر مما يعرف به الماضي نفسه؛ لأننا نعرف إلى أين أدى ذلك الماضي. على أية حال، إن العيش في وسط حدث تاريخي لا يشبه فهمه. كذلك، ثمة أشكال من المعرفة التاريخية ضاعت عنا ببساطة. ولعلنا لن نعرف أبداً كيف فكر الناس الذين تدفقوا لمشاهدة الانتقام مفترضين أنهم عرفوا أنفسهم.

تخيل أنه من أعراف أغاني الأطفال أن على المرء أن يبحث دوماً في العمل عن معانٍ مستترة. وينطبق هذا الشيء إلى حدٍّ ما على الموروث القبالي* للتفسير الإنجيلي. وقد يتطلب الأمر من المرء أن يفترض أن ثمة معاني لا تعد ولا تحصى في النص تنتظر من ينقب عنها. وقد تكون هناك توصية بقراءتها. وقد يكون جزءاً من معنى قصيدة الأطفال السماحُ لك بأن تستنتج معناها الذاتي الخاص بك على العكس من اختبار رورشاخ، أو ربما توجه لك الدعوة لاستخلاص المعنى الخاص بك؛ شريطة أن يكون المعنى متماسكاً تماسكاً منطقياً ويبدو منسجماً والدلالة النصية.

---

* القبالي Kabbalistic: ينصب اهتمام المعنيين بالقبالة في فك رموز السحر والجناس التصحيفي الصوفي عن طريق جمع الحروف والكلمات والأعداد بحثاً عن حجر الفيلسوف من خلال الصلة المزعومة بالموتى. والقبالة نظام صوفي يهودي يختص باللاهوت والميتافيزيقيا ويرجع إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر، وإن كانت التعاليم الخاصة بها تعود إلى الأفلاطونيين المحدثين والفيثاغورسيين المحدثين. وقد عولجت مقاطع من العهد القديم بوصفها رمزية، وارتكزت تفسيراتها في دلالة الأرقام. أهم المؤلفات القبالية في هذا الشأن هي كتاب (زوهار) المدون في القرن الثالث عشر ولكنه يستند إلى أعمال أقدم منه. (المترجم)

إذا كان الأمر كذلك، فإن تفسيري للبيت "باع باع أيها الخروف الأسود" سوف يحكم عليه بأنه تفسير مقبول. القراءة ليست قراءة صحيحة على ما يبدو، وصوابها لا يأتي من صرخة من أعلى البيت، ولكن لا يمكن استبعاد مثل هذه النظرية في التفسير. زد على ذلك، قد لا تعني القصيدة هذا المعنى في الوقت الراهن، ولكن قد تعنيه بعد الآن دائماً. وقد يثبت تفسيري للقصيدة أنه نبوءة ترضي الذات. وإذا ثبت ذلك، وأنا واثق من ذلك تماماً، فإن الأطفال الذين ينشدون هذه القصيدة في ساحات المدارس على امتداد الأجيال القادمة سوف يفكّرون من فورهم في الرواة الأجلاف ونفاق الخراف. وعندئذٍ سوف أحجز لي معقدي في التاريخ.

في الشعائر اليهودية القديمة المعروفة بالمدراش أو تفسير الكتاب المقدس*، كان تحديد معانٍ جديدة وغير محتملة تماماً للإنجيل مقبولاً. وإذا كانت كلمة مدراش تعني البحث والتقصي، فإن الكتاب المقدس كان ينظر إليه على أنه ذو معانٍ لا تنفد، وأن له القدرة على مواجهة كل مفسّر بمعنى مختلف في كل مرة يُدرس فيها. وكان ينظر إلى التوراة، وهي الكتابات اليهودية المقدسة، على أنها غير كاملة، وأن على كل جيل من المفسرين أن يمد يد العون لإيصالها نحو الكمال. ومع هذا، لم تكن لأي مفسر من هؤلاء المفسرين الكلمة الأخيرة. يضاف إلى ذلك، ما لم يكن أي جزء من تلك الكتابات ملائماً لحاجات الزمان واهتماماته، فإنه يعد حرفاً ميتاً، وينبغي نفخ روح الحياة فيه بالنظر إليه في ضوء اللحظة الراهنة.

---

* المدراش Midrash: في الأصل، هو تفسير الحاخامات للكتابات الواردة في العهد القديم. والكلمة ذات جذر عبري ومعناها "يُعلِّم" أو "يبحث" وهناك تفاسير تعود إلى القرن الثاني. (المترجم)

إنك لا تفهم نصاً من النصوص إلا إذا عثرت على وسيلة لوضعه موضع التطبيق.

إن قراءتي قصيدة "باع باع أيها الخرف الأسود" - كما أوضحتها - ليست من هذا النمط. فأنا لا أمارس أي شيء مُحرّف بقدر ما هو جذاب للمدراش كي أسوغ القراءة. وهي ليست قراءة متأثرة باحتياجات عصرنا واهتماماته بخلاف ما معناه أن أي فعل من أفعال القراءة متأثر بها. كما أن قراءتي تدعي أنها أمينة للنص كما هو؛ من دون تفسير عنيف وصارخ له. بكلمات أدق، إن قراءتي ليست جريئة ولا متطرفة كالمدراش، وهي لا تجادل في أن الخروف الأسود يعني بونو أو أن الأكياس الثلاثة من الصوف تمثل ثلاثة أسباب تجعل من نظرية كينز المحدثة غير قابلة للتطبيق على الاقتصاد الهنغاري الحديث.

إنّ سبباً واحداً قد يدفعنا إلى التسامح مع مثل هذه التفاسير الغريبة على ما يبدو للنصوص، وهو أن القضية لا تنطوي على خطورة كبيرة عندما تمس الأدب. فما من أحد سيفقد حياته ولا حتى رزقه بسبب السؤال؛ إن كان راوي القصيدة "باع باع أيها الخروف الأسود" نكد المزاج، ونزّاعاً إلى الاستبداد، إلاّ إذا لقنت هذا المدخل لطلاب يخبرون العميد أنني مهنياً قليل الكفاية ومتذبذب على نحو لا سبيل إلى علاجه. قد يفقد الناس رزقهم وحرياتهم وحتى حياتهم إن جرت قراءة أي وثيقة قانونية قراءة حرة أكثر مما ينبغي. أحياناً يرغب المرء في رخصة، وأحياناً أخرى لا يرغب فيها؛ اعتماداً على ما يمكن أن يطلق عليه المرء نظام القراءة المقصود. عندما يخص الأمر علامات الطريق أو الوصفات الطبية، فإن المعنى الحرفي الواضح هو المطلوب. وفي أحيان أخرى، كما هو الحال في النكات والقصائد الحداثوية، إن العبث والإبهام قد يكونان بيت القصيد. ثمة مناسبات يحتاج فيها المعنى بكل

وسيلة إلى أن يحدد تحديداً تاماً. وفي أوقات أخرى، قد يطفو هذا المعنى حراً منتصراً. وقد يدعي بعض منظري الأدب أنك إذا وجدت هذا التفسير لقصيدة "باع باع أيها الخروف الأسود" مثمراً ومحفزاً للأفكار، فإنه لذلك سبب كافٍ لتبنيه. وقد يصر آخرون على أن مثل هذه التفسيرات لا بد أن تكون معرفية، بمعنى أنها تقدم لنا معلومات دقيقة عن العمل.

لعل أفضل طريقة للنظر إلى الأعمال الأدبية هي التي تعدها مجموعة قوالب قادرة على توليد عديد المعاني المحتملة وليس بوصفها نصوصاً ذات معنىً ثابت. وهي لا تحتوي على معنى قدر ما تنتج ذلك المعنى. مرة أخرى، لا يقتضي هذا أن كل شيء وارد. فقد يكون ثمة موقف قابل للفهم يمكن أن يعني فيه البيت الشعري:

*"Shall l compare thee to a summer*

العبارة الآتية:

*"Just scratch a bit under the shoulder blade, will you?".*

ربما ثمة قبيلة تسكن في حوض نهر الأمازون تكون أصوات البيت الشكسبيري موازية - بمصادفة مدهشة - في لغتها للأصوات التي تصدرها عندما يطلبون من يحك قليلاً من تحت العظم الكتفي، أو ربما ستحول قوة زلزالية هائلة مستقبلاً اللغة الإنكليزية تحولاً جذرياً؛ فنضطر لدى سماعنا من يردد البيت الشكسبيري أن نحك كتفه من فورنا. لكن في هذا الزمان وهذا المكان، ليس هذا ما يدل عليه بيت شكسبير.

ويرجع السبب في هذا إلى أن المعنى قضية عامة، فلا وجود لمعنى أمتلكه أنا وحدي مثلما أمتلك قطعة من الأرض مثلاً. فالمعنى ليس ملكية خاصة، وأنا لا يمكنني أن أقرر وحدي جعل عبارة "ظواهرية

التأويل" تعني "ميريل ستريب". إن المعنى ينتمي إلى اللغة، واللغة ترشح المعنى الذي نصنعه كلنا من عالمنا. وهو ليس معنىً طافياً في حرية، بل مرتبطاً بالأساليب التي نشتغل بها على الواقع؛ مع قيم المجتمع وتقاليده وافتراضاته ومؤسساته وظروفه المادية. وفي نهاية المطاف، إننا نتكلم على النحو المألوف بسبب الأشياء التي نفعلها. وإذا أردت أن تغير لغة ما تغييراً حاسماً، يتحتم عليك تغيير جزء من هذه الأشياء في الأقل. المعنى ليس ثابتاً؛ بمعنى أنه متأصل في مجموعة محددة من الكلمات. فإذا كان الأمر كذلك، فلا يمكن أن يكون ثمة احتمال لممارسة الترجمة. وإذا كان المعنى محدداً إلى حدٍّ نسبي، فإن السبب يرجع إلى أنه أكبر من أن يكون قضية لفظية. إنه يدل على عهد بين بني البشر في زمان ومكان معينين؛ مجسداً أساليبهم المشتركة في الفعل والمشاعر والإدراك. وحتى عندما يختلف الناس بشأن مثل هذه الأمور، فلا بد لهم من الاتفاق إلى حدٍّ ما على الشيء الذي يتجادلون فيه، وإلاّ لما استطعنا أن نسمي ما يفعلونه بالاختلاف. فأنا وأنت لا يمكننا أن نختلف إن كانت صوفيا أشد حرارة من كارولينا؛ إنْ كنت تعتقد أنهما موقعان جغرافيان وأنا أعتقد أنهما نجمتان من نجوم السينما.

من هنا، إنّ العمل الأدبي لا يمكن أن يعني شيئاً ما لي أنا وحدي. فأنا قد أرى فيه شيئاً ما لا يراه غيري، لكن ما أراه ينبغي من حيث المبدأ أن يكون قابلاً لمشاركة الآخرين فيه كي نسميه معنى. الحق أنني لا أستطيع أن أصوغ معنى لنفسي في اللغة التي أشارك الآخرين بها. لعل الكلمتين "خروف أسود" تذكرانني تذكيراً ملحاً بهيو غرانت. ففي كل مرة يلفظ شخص ما هاتين الكلمتين تقفز صورة هيو غرانت من معنى الكلمتين، بل هو ترابط عشوائي خاص بي. إن المعنى ليس شيئاً موضوعياً؛ بالمعنى الذي عليه موقف سيارات البلدية، ولكنه ليس ذاتياً

أيضاً. وينطبق الأمر نفسه على الأعمال الأدبية نفسها كما أوضحت قبل قليل. وهي تفاعلات شخصية وصفقات، وليست مواد مادية. فلا أدب من دون قارئ.

يضاف إلى ذلك، إن قدرة قارئ ما على جعل قصيدة أو رواية تعني شيئاً ما إنما ترتبط بموقفه التاريخي. وفي هذا الزمان وهذا المكان، لا يمكن للنص إلاّ أن يعني ما يكمن في نطاق قدرة قارئ ما على جعله يعني ما يعني. فالبطلة كلاريسا لم تكن قادرة على إلقاء الضوء على نظرية النسوية من أجل مجايليها من جمهور القراء، ولكنها قادرة على ذلك من أجلنا. إن القراء يأتون (من دون وعي غالباً) بكل أنواع المعتقدات والافتراضات إلى النص الأدبي، ومن بينها فكرة عامة عمّا هو العمل الأدبي في المقام الأول، وبعض المعنى بما يفترضون أنهم سوف يفعلون. وما يجدونه في النص سيكون مصاغاً بإيمانهم وتوقعاتهم، وقد ينجح في إضفاء الصفة الثورية عليهم. ويرى بعض النقاد أن هذا هو الذي يصنع العمل الأدبي الاستثنائي حقاً. فقد يدخل المرء قصيدة ما وهو غنوسطي ويخرج منها وهو مثل شاهد يهوه.

ليس ثمة تفسير صحيح واحد لقصيدة "باع باع أيها الخروف الأسود" ولا حتى لأي عمل أدبي آخر. ولكن، على الرغم من ذلك، ثمة أساليب أكثر أو أقل إقناعاً لفهمها. وينبغي أن تأخذ أي قراءة مقنعة في الحسبان الدليل النصي؛ على الرغم من أن تثبيت هذا الدليل نفسه يتضمن التفسير. وقد يعترض معارض قائلاً دوماً: "أنا لا أعدُّ هذا دليلاً!"، أو من أين أتت فكرة أن ساحرات ماكبث يُقصد بهن الشر؟ يمكن أن يفهم الدليل النصي عادةً بأساليب مختلفة، ويمكن أن ينشأ الاختلاف بين هذه التفاسير. وقد لا يكون ثمة أسلوب واحد لاختيار أحدها. كما لا يمكننا أن نشعر بضرورة الإقدام على هذا الاختيار.

أيمكن أن يكون ثمة تفسير مقنع لعمل أدبـي لم يسبق لأحد أن طرحه أو يطرحه مستقبلاً؟ ما المانع؟ ربما ثمة أعمال تنتظر من يقرأها بأساليب جديدة ومدهشة، تنتظر قارئاً لم يولد بعد للكشف عن قوة معناها. لعل المستقبل وحده هو الذي سوف يجعلنا نمتلك الماضي امتلاكـاً أقـوى وأشد.

* * *

ما لم يقدم قارئ ما افتراضاته، فإن النص الأدبـي لـن يعمـل عمله. خذ مثلاً الجملة الاستهلالية الأولى والفاترة من قصة ايفلين ووه القصيرة بعنوان "نـزهة السيد لافداي الصـغيرة" "Mr Loveday's Little Outing":

قالت السيدة موبنغ عندما انعطفت السيارة ودخلت بوابة مصحة البلدة: لن تجد تغيراً كبيراً طرأ على أبيك!

كما هو شأن أي مقطع لغوي، تطرح هذه الجملة عـدداً مـن الفراغات التي يجب علينا ملؤها - وإن على نحو لا شـعوري - كـي نفهم معناها. وبهذا المعنى، إن جملة قصصية ما تشبه إلى حدّ ما فرضـية علمية. وكما هو شأن الفرضية، علينا أن نختبرها بطرق مختلفـة إلى أن نعثر على طريقة ناجحة. إننا نفترض أن الأب الذي تشير إليه السـيدة موبنغ هو زوجها (وإن كنا لا نملك حتى الآن دليلاً على ذلـك)، وأن السيدة موبنغ تزوره في مصحة عقلية، وأنها أتـت برفقـة ولـدها أو أولادها. وربما نفترض أيضاً أن الزوج مريض في المصحة؛ مما يجعل من الملاحظة "لن تجد تغيراً كبيراً طرأ على أبيك" ملاحظة هازلة. فقد تعني مؤكدةً: "لا تقلق! إنه لم يتغير. كل شيء كما هو قبـل أن يـدخل المصحة". أو قد تعني بدرجة أقل من التوكيد: "إنه مجنون كجنونه قبل أن يأخذوه". إن الغموض هو الذي يجعل الملاحظة مضحكة، فضـلاً

على النبرة الجافة التي ذكرت بها. إن كون السيدة موبنغ تتوقع كيف سيكون رد فعل الذرية على والدها (لن تجد...) يضفي على العبارة مسحة تعليمية لا سبيل إلى تجاهلها. وربما نشك في أن يكون هذا الكلام نموذجاً لأصحاب الألقاب من الناس.

لكن يحتمل ألاّ يكون زوج السيدة موبنغ نـزيلاً في المصحة أبداً، قد يكون ممرضاً أو طبيباً نفسانياً أو بستانياً. لكن "السيدة" نقلت هذه المعلومات على نحو غير محتمل. فالسيدة موبنغ أرستقراطية، وربما كان زوجها لورد موبنغ، واللوردات النبلاء لا يصبحون أطباء نفسانيين عموماً، ناهيك عن أن يصبحوا ممرضين أو بستانيين. يضاف إلى ذلك، ثمة شعور عام أن طبقة النبلاء الإنكليزية مخبولة قليلاً؛ مما يعزز الشك في أن لورد موبنغ يتلقى على الأرجح علاجاً طبياً وليس صيدلانياً. ويبدو أن ولده أو أولاده لم يروه منذ بعض الوقت، منذ وقت طويل بما يكفي لكي يتغير، وهذه ليست حالته إن كان بستانياً أو طبيباً نفسانياً. إن التركيب النحوي لعبارة "عندما انعطفت السيارة ودخلت بوابة مصحة البلدة" قد توحي أن السيدة موبنغ نفسها لم تكن تقود السيارة لأنها أرفع شأناً من أن تقوم بمثل هذا العمل الوضيع. لعلها تجلس إلى جانب سائق السيارة في المقعد الأمامي من السيارة.

إذا أتى القرار بافتراضات إلى الأعمال الأدبية، فإن الأعمال الأدبية يمكنها أيضاً أن تلمّح بمواقف لقرائها. وقد وصف أحد النقاد يوماً ما موقف سويفت من قرائه بوصفهم "حميمون ولكنهم غير ودودين". ثمة مسحة من السادية الفكهة بخصوص الطريقة التي تدعو فيها رواية تريسترام شاندي القارئ إلى التصرف وكأنه أشبه بمؤلف مشارك، وهذا تضطره إلى أن يبذل جهداً جباراً لاستخلاص معنى النص. قد يُكره النص القارئ مثل صديق قديم، أو يتخذ منه موقفاً

رسمياً قد يكون بارداً. وقد يتوصل إلى اتفاق غير معلن مع القارئ مفترضاً أنه مثقف وغير مضطر إلى العمل، وأنه يشاركه القيم المتحضرة نفسها، أو قد ينطلق لإزعاج وتشتيت أفكار أولئك الذين يلتقطونه، ويهاجم مشاعرهم ويربك معتقداتهم أو ينتهك إحساسهم باللياقة. وثمة أعمال تبدو أيضاً وقد ولّت الجمهور ظهرها، تحدث نفسها حديثاً خاصاً في حين تتردد في السماح لتأملاتهم أن تكون مسموعة.

* * *

تعتمد المعارف كلها إلى حدٍّ ما على عملية تجريد. ويعني هذا في النقد الأدبي القدرة على الابتعاد عن العمل، ومحاولة النظر إليه من كل جوانبه. وهذا ليس بالأمر السهل، لأن الأعمال الأدبية عمليات تجري في الزمان، وتصعب رؤيتها جاهزة برمتها من ناحية. ومن الناحية الأخرى، نحن مضطرون إلى العثور على وسيلة للبقاء على مقربة مما جعلنا على صلة بحضور العمل الملموس. وإن أحد السبل التي نتمكن بوساطتها من محاولة فهم قصيدة أو رواية بمجملها يتمثل بفحص موضوعاتها، بمعنى أنظمة الانشغال التي نجدها فيها. وفي تحليل رواية الآمال العظيمة لتشارلز ديكنز، سوف يكون هذا أحد أهدافي.

إن أكثر أشكال النقد غير الملهمة تروي القصة ببساطة بكلمات مختلفة. ويتخيل بعض الطلاب أنهم يكتبون نقداً في حين أنهم يعيدون ببساطة صياغة النص، ويدسون أحياناً ملاحظة غريبة من عندهم. ومع ذلك، لا مناص أحياناً من إعادة سرد قصة أو رواية، وهنا نقدم خلاصة قصيرة لرواية ديكنز. فالبطل بيت يعيش طفلاً صغيراً برفقة أخته البالغة السيدة جو وزوجها الطفولي رقيق القلب جو غارجري الذي يعمل حداداً في مستنقعات مهجورة في جنوب شرقي إنكلترا. وتربي السيدة جو بيب تربية قاسية، وتعامل زوجها المعذب طويلاً معاملة

قاسية أيضاً. وعندما يذهب بيب لزيارة قبري والديه المتوفيين في باحة الكنيسة في يوم ما، يقبض عليه أحد المحكومين بالسجن ويدعى آبيل ماغويتش الذي كان قد هرب من سجن سفينة قريبة. ويطلب ماغويتش مبرداً من بيب ليحرر نفسه من قيد ساقه، ويطلب منه أن يأتيه بشيء من الطعام والشراب، فيضطر الغلام إلى سرقة هذه المواد من بيته، ولكن ماغويتش يقع في الأسر من جديد، ويجد نفسه وقد اقتيد من على ظهر سفينة ليقضي حياته في أستراليا، مستعمرة العقاب البريطانية.

وفي هذه الأثناء، تستدعي سيدة نبيلة ثرية وغريبة الأطوار من سكان الحي واسمها الآنسة هافيشام بيب إلى منزلها المتداعي المسمى ساتيس هاوس ليعلب برفقة البنت القاصرة والجميلة المتكبرة استيلا. كانت الآنسة هافيشام قد عانت في حياتها الأمرَّين على يد عشيقها الذي هجرها في يوم زفافهما، وتوقفت ساعات ساتيس هاوس عند تلك الساعة المشؤومة. فهي تجلس مثل هيكل عظمي أو تمثال من الشمع الباهت وسط بقايا مأدبة العشاء المتعفنة التي تقتات عليها الطفيليات، يلفها ثوب زفافها الرث. وهنا يغرم بيب باستيلا التي تربيها الآنسة هافيشام بهدف واضح يتمثل في تحطيم قلوب الرجال انتقاماً لما تلقته من سوء معاملة. وهكذا يؤتى بالشاب بيب، من دون أن يدري، إلى استيلا لترويض نفسه قبل الحسم.

ونتيجة لتجربته التي مرَّ بها في ساتيس هاوس، يشعر بيب شعوراً متزايداً بعدم الرضا لوجوده في كور الحدادة حيث كان قد تعاقد للعمل تلميذاً عند جو. ويُراوده الطموح في أن يصبح سيداً نبيلاً وبذلك يتمكن من الزواج باستيلا التي تصرح بامتعاضها من أسلوب حياته الخشن. وفي هذه الأثناء، يهاجم السيدة جو هجوماً عنيفاً الوغد المدعو

اورليك، وهو عامل يشتغل عند جو في كور الحدادة، وتظـــل طريحــة فراش المرض مدة من الزمان عاجزة عن الكلام حتى توافيها المنيـــة في نهاية المطاف، فيتزوج جو بمديرة مدرسة شابة ولطيفة تدعى بيدي.

ويأتي محامٍ من مدينة لندن يدعى جاغرز ليبلغ بيـــب أن متبرعـــاً مجهول الهوية قد أنعم عليه بثروة، وأن عليه أن يـــذهب إلى العاصـــمة ليعيش فيها نبيلاً. ينتقل بيب إلى العاصمة مفترضاً أن المحسن إليه هـــو الآنسة هافيشام، وأنها تعد العدة ليكون شريكاً مناسباً لاستيلا، ويدشن هناك حياة خالية من العمل تحت وصاية جـــاغرز صـــاحب الوجـــه الكئيب. ويتحول إلى شخص متعالٍ مـــع ازدهـــاء بـــالنفس وازدراء للآخرين والحياة التي كان يحياها سابقاً، ويهبط عن كره إلى مســـتوى جو الجريح الذي لا يتذمر في الوقت نفسه. وحتى عندما كان طفـــلاً ينتمي إلى الطبقة العاملة، كان يتوقع أن يكون في مستقبله رجلاً مهذباً يتكلم اللغة الإنكليزية الفصحى وليس اللكنة المحلية (وهذا شأن أوليفر تويست أيضاً الذي نشأ وترعرع في مشغل، ولكنه يتكلم مثل محاسب قانوني. ثمة شعور عام سار في الأوساط الفكتورية مفاده أنه لا ينبغـــي السماح للأبطال والبطلات بلفظ الحروف لفظاً يفتقر إلى الوضوح. أما حقيقة أن دوجر المراوغ كان يتكلم بلكنة الكوكني ليست عديمة الصلة بحقيقة أنه يسرق المناديل).

ويعود ماغويتش للظهور من جديد على نحو مفـــاجئ بعـــد أن يكون قد هرب من حياته في أستراليا ليخبر بيب أنه هو المحسن المجهول الذي أحسن إليه، وأنه اغتنى عندما كان خارج البلاد، وأنه أصبح سيداً مهذباً بعد أن كان صبياً؛ تقديراً وعرفاناً للمساعدة التي قدمها لـــه في المستنقعات. فتلقى بيب هذا الخبر في فزع وهلع، وراوده في بادئ الأمر إحساس بالنفور من وصيّه الجديد. وكان ماغويتش الذي غادر أستراليا

على نحو غير قانوني مطارداً من السلطات، فيرتب له بيب أمور السفر للرحيل سراً خارج البلاد. ولكن المدان يُلقى القبض عليه من جديد، ويحكم عليه بالإعدام، غير أنه يموت قبل أن يشنق. وفي هذه الأثناء تكون مشاعر بيب تجاه المجرم قد هدأت، وعلم أن ماغويتش هو والد استيلا و لم يكن ماغويتش يعلم بذلك، ويخبر العجوز على فراش الموت أن له ابنة وأنه يحبها حباً جماً، وبهذا الصنيع يكون بيب قد منح المحكوم ميتة هادئة.

وينتاب بيب الآن إحساس مرير بالندم على ترفعه في سالف الأيام، وعلى طموحه الاجتماعي. ولما لم يعد مالكاً لثروته، يعمل كاتباً ثم شريكاً في مشروع تجاري متواضع. ويصاب بمرض خطير، ولكن شمله يلتئم بكل من جو وبيدي، ويساعده جو على استرداد عافيته وكأنه طفل صغير، ويلتقي بعد ذلك استيلا من جديد التي أضحت الآن لا تملك شيئاً تقريباً، فقد لقيت الآنسة هافيشام مصرعها في حريق شبَّ في منزلها، وقبيل وفاتها أعلنت عن ندمها على الأسلوب الذي اتبعته لتحطيم قلب بيب. وتزداد استيلا صلابة بفعل المعاناة والألم شأنها شأن بيب نفسه، وتبدو مثله ذليلة ونادمة. ويبدو الاثنان، هي وبيب، وكأنهما سوف يتزوجان؛ وإن كانت نهاية ديكنز الأولى أكثر كآبة.

هذه هي إذاً خلاصة السرد من غير زخرفة، ومن دون بعض المصادفات الشائنة والمكائد غير المحتملة والتي تفوق الواقع. فما النماذج المهمة التي يمكننا أن نكتشفها فيها؟ يمكننا أن نذكر بدايةً العدد الاستثنائي للآباء المزيفين الذين تحتشد بهم الرواية. فالسيدة جو هي شقيقة بيب ولكنها تتصرف وكأنها والدته. أما زوجها جو غارجري، فهو في مكانة الأب عند بيب، ولكنه في واقع الأمر أفضل أصدقائه وشقيقه مجازاً. ولتعقيد الأمور في النهاية، يكتشف بيب في جو والده

الروحي الحقيقي. وبهذا المعنى، نجد أسرة غارجري محاكاة ساخرة للأسرة التقليدية، حيث تؤدي السيدة جو دور شقيقة بيب وأمه، ودور زوجة جو وأمه. أما بخصوص جو، فمقامه مقام شقيق بيب ووالده. وهنا يتذكر المرء أنشودة توم لاهرر عن أوديب التي يقول فيها:

*يحب أمه مثلما لم يحبها أحد*
*ابنته شقيقته وابنه شقيقه*

ومع اقتراب الرواية من نهايتها، يهتم بيب بصحة والده الروحي ماغويتش وكأنه طفل صغير. ويصبح بهذا، على حدّ تعبير أحد النقاد، والد والده، ثم إننا نلاحظ وجود نوع من التضامن الأسري بين الرجلين ما داما قد خضعا لاستغلال سيئ في طفولتيهما؛ تماماً مثلما ثمة رباط بين بيب والبطل. وإذا كانت ثمة ضرورة للإصلاح، فإنه لا بد من أن يُغفر للأب المجرم أو المقصر، كما غفرت كورديلي لأبيها لير، وعلى الولد المشاكس أن يتقبل الغفران بدوره، وفي حالة بيب، يتقبله من جو وبيدي.

إن الأسرة بما فيها من دفء ومودة في بدايات ديكنز تصور غالباً على أنها في مأمن من العالم الخارجي القاسي، وهذا صحيح في هذه الرواية ذات الإطار الأسري في ويميك، كاتب جاغرز طيب القلب. لكن تحويل الأسرة اليوم إلى ملاذ آمن مهمة شاقة لأن منزل ويميك محاط بخندق مائي من جميع جوانبه، ولا يمكن دخوله إلاّ من جسر متحرك. إن منزل الرجل الإنكليزي هذا ليس سوى قلعة تقريباً. فالمجالان الأسري والعام منفصلان. ولا يمكن إلا بهذه الطريقة للجانب الأسري من أن يحمي نفسه من طيش الجانب العام. ففي نطاق جدران المنزل الحامية، ثمة مشاعر فياضة بين ويميك نفسه ووالده

العجوز والكوميدي الصخّاب. أما أسرة بيب فهي على عكس ذلك، تعاني خللاً وظيفياً مروعاً بما في ذلك من قدر من السفاح بالمحارم. فثمة اضطراب جنسي وبيتي عميق في محل الحدادة، تماماً مثلما هناك في ساتيس هاوس. إن مفردة "forge" تعني كور الحداد ولكنها توحي أيضاً بالنصب والاحتيال؛ ما يذكر المرء بساتيس هاوس ومكانة بيب بوصفه رجلاً دجالاً ومخادعاً. كما أن الحب والجنس في عالم الآنسة هافيشام المريض يرتبطان بالعنف والقسوة والقوة والفانتازيا والازدواجية. الحب في هذه الرواية ليس بديلاً بسيطاً عن الكراهية والهيمنة أبداً. بل إنه جزء لا يتجزأ منهما.

إن منزل بيب أثناء طفولته مرتبط ارتباطاً مادياً بكور الحداد؛ ما يعني أن عالم العمل يتداخل مع الميدان المنزلي بخلاف قلعة ويميك الصغيرة. والجانب السلبي لهذا هو أن العنف السائد في العالم الخارجي وطغيانه يترشحان في العالم الخاص. فالعمل الذي يؤديه جو بوصفه حداداً يتضمن قدراً كبيراً من الطرق، وكذلك شأن معاملة السيدة جو لبيب. الحق أن جو يخبر الصبي كيف أن والده الحداد الكاره عمله كان "يطرقني طرقاً قوياً لا توازيه سوى قوة الطرق الذي لم يمارسه على سندانه". ويستخدم بيب كلمة "ظالم" واصفاً بذلك معاملة السيدة جو القاسية له، فيرتبط عنف عالم المنزل بالميدان العام للقانون والجريمة والعقاب. إن كور الحداد يرتبط بالحديد، وإن قطعة الحديد هي التي ضرب بها اورليك السيدة جو وطرحها أرضاً.

بيد أن العلاقة الحميمة بين العمل والمنزل، الميدان العام والخاص، لها ثمنها أيضاً. ففي السراء كما في الضراء، ثمة حدّ أدنى من المسافة بين العالمين في منزل غارجري. وترتبط مزايا جو بوصفه حرفياً بفضائله بوصفه صديقاً وبديلاً عن الأب، ويعبر ديكنز في

أواخر أيامه عن إعجابه بالناس الذين يملكون مهارات عملية أكثر من أولئك الذين يعيشون اعتماداً على الأسهم والسندات. العمل اليدوي حقيقي. أما الثروة الورقية فهي طفيلية تعتمد على جهد الآخرين. فالثروة التي حققها ماغويتش أتت عن طريق عرق جبينه، وهو أكثر مما يمكن أن يقال عن ثروة الآنسة هافيشام. لهذا، ثمة شيء حقيقي يخص الكور مثلما أن ثمة شيئاً يفتقر إلى الواقعية ويتسم بالهشاشة في عالم الثروة والامتيازات. وفي انتقال بيب من بيته القروي إلى لندن الحديثة، فإنه يكون قد انتقل من الواقع إلى الوهم لأنه سوف يضطر في نهاية المطاف إلى النكوص عن هذه الرحلة إذا ما أراد الخلاص.

إن الآنسة هافيشام أم بديلة للبنت المتبناة استيلا، في حين أن ماغويتش هو الأب البديل لبيب. فهو يخبر بيب قائلاً: "أنا والدك الثاني، وأنت ولدي. أنت تعني لي أكثر مما يعنيه أي ولد". ولما كان ماغويتش والد استيلا أيضاً، فإن بيب واستيلا شقيق وشقيقة. الحق، إن ماغويتش كان يعتقد أن ابنته ميتة، ولهذا السبب "تبنى" بيب على سبيل التعويض. كما أن السيد بامبل شوك دجال عجوز ومتزلف يهتم بعلاقته البعيدة ببيب اهتماماً أبوياً زائفاً، على حين أن جاغرز الوصي على بيب يمثل ولي نعمة آخر له. ويمنحه ويميك طيب القلب رعاية أبوية، في حين أن صديقه هربرت بوكيت يعلمه كيف يتصرف تصرف السادة المهذبين.

بعض هؤلاء الآباء المزيفين أشرار، وثمة بعض آخر طيب السريرة. فالسيدة جو والآنسة هافيشام والدتان مزيفتان شريرتان، في حين أن جو وجاغرز وويميك آباء مزيفون وطيبون. وينطبق الأمر نفسه على ماغويتش، وإن كان على نحو مبهم. ولكنْ ثمة آباء طيبون حقاً قليلو العدد في مجمل الرواية. فالآنسة هافيشام جدة شريرة كالجنيات (حتى إنها تملك عكازاً تستعمله كعصا الساحرة) في حين أن ماغويتش هو

الساحر الطيب الذي يلبـــي رغباتك، لكن جزءاً من سحر الجان يتمثل في بذرة تحقق أمنياتك على النحو الذي تتوقعه، وهذا ينطبق على حالة بيب. فالطعام السحري يمكن أن ينقلب في سرعة إلى رماد في فمـــك، ويمكن أن تنحرف الأحلام العظيمة وتتحول إلى كوابيس.

ما الذي نفهمه من هؤلاء الآباء الزائفين والبالغين الذين يشبهون الأطفال، وزوجات الآباء الشريرات، والذرية الناجمة عن حالات تشبه حالات السفاح؟ إن رواية الآمال العظيمة منشغلة بما يمكن أن تســـميه قضية الأصل. من أين جئنا؟ ما أصل وجودنا الحقيقي؟ لقد رأى فرويد هذا على أنه سؤال يطرحه طفل صغير ربما تكون الأحلام الجامحة قـــد راودته بأنه من دون أبوين تماماً ولكنه مولود ذاتياً. ربما كنا متحـــدرين من أصلابنا نفسها، وفي وسعنا لهذا السبب أن نهرب من وضاعة كوننا نعتمد في حياتنا على الآخرين. أو ربما لم تكن ثمة لحظة واحدة لم نكن فيها غير موجودين كما هو شأن الله. إن أحد الأسباب الـــتي تجعـــل الطفل يجد فكرة الأصول عصيَّة على الفهم تتمثل في أن كل ما يولـــد سوف يموت أيضاً. فمع تقدمنا في السن، نبدأ بالتأقلم مع حقيقة أننـــا مهما كنا أحراراً ونعتمد على أنفسنا، إلا أننا في الواقع لسنا بصـــانعي أنفسنا. والذي وضعنا في مكاننا تاريخ لا نملك سيطرة تـــذكر عليـــه، وربما لا نعرف عنه أي شيء تقريباً. فالتراث جزء لا يتجزأ من لحمنـــا وعروقنا وعظامنا وأعضائنا؛ كما هو جزء من ظروفنا الاجتماعية.

ما يفعله بيب هو قراءة غير صحيحة لحبكة الرواية. فهو يعتقد أنه شخصية في حبكة واحدة هي حبكة الآنسة هافيشام، لكنه ينتمـــي في الواقع إلى حبكة أخرى هي حبكة ماغويتش. وليس سهلاً أبداً تحديـــد السرد الذي تنتمي إليه. فالبطل يقترف غلطة كارثية عن أصل هويتـــه؛ عمَّن "خلقه" حقاً. وهو يفترض أنه مخلوق الآنسة هافيشام، لكنه حالياً

من صنع رجل مدان. ثمة لغز بشأن الأصول، لأن ماغويتش يظهر لبيب على أنه "سر رهيب"، ولكنه سر ينطوي على ما هو أكثر من الفـــرد. فمن أين أتت الحضارة الإنسانية؟ ما مصادر حياتنا المشتركة.

الجواب عن هذه الرواية غير ملتبس. فالحضارة لها جذورها المبهمة في الجريمة والعنف والعمل والمعاناة والظلم والتعاسة والقهر. إن حقيقة كون ماغويتش يمثل الرجل المحسن لبيب إنما يرمز إلى حقيقـــة أعمـــق. فمن هذه الجذور الخشنة يزهر عالم التمدن. ويخبر المدان بيب قـــائلاً: "عشت حياة فظة، وعليك أن تحيا حياة ناعمة". كما أن حـــظ بيـــب السعيد ينجم عن العمل الشاق واللاشرعية. وهكذا، نجد حياته الرخية في لندن تشوبها مسحة السجن والجريمة فلا يستطيع الإفـــلات منـــها. فثروة الآنسة هافيشام هي حصيلة التعاسة والاستغلال؛ شأنها شأن عالم لندن المتكلف الذي انضم إليه بيب. والعالم الأنيق لا يدرك هذه الحقيقة ولا يبالي بها أساساً؛ تماماً مثلما أن بيب لا يدرك أن شخصية ماغويتش المنتمية إلى العالم السفلي هي مصدر هويته الحقيقي. وتبين أن أستيلا لها جذور إجرامية بوصفها ابنة ماغويتش الضائعة منذ زمن بعيد والقاتلـــة المشتبه بها. وتصعب رؤية الكيفية التي يمكن بها للمدينة المصورة في هذا الكتاب أن تستمر إنْ أريد لها أن تدرك أساسها الحقيقي.

هذه وجهة نظر راديكالية على نحو مدهش؛ إن أرادت الرواية أن تتبناها. الحق أنها أكثر راديكالية من ديكنـــز نفسه. وهي بعيدة البعـــد كله عن آرائه السياسية المستمدة من صميم الحياة؛ منذ كان إصـــلاحياً وليس ثورياً. وبهذا المعنى، إن روايته الآمال العظيمة توضـــح - شـــأنها شأن عدد من روايات المؤلف الأخيرة - نقطة سبق أن لاحظناها قبـــل الآن، وهي أن الأفكار المستمدة من صميم الحياة لأي أديب ليســـت بالضرورة هي المنسجمة مع المواقف التي يكشف عنها في أعماله. فقد

سبق للروائي دي.اج. لورنس أن لاحظ قائلاً: "لا تثق أبداً بـــالراوي، بل ثق بالرواية". الواضح أن الرواية تتعاطف مع العالم السفلي الإجرامي وليس مع العالم الأنيق الذي كان ديكنـــز محبوباً جـــداً في أوســـاطه. ويكشف لنا ساتيس هاوس عن الجانب المظلم من تلك القابلية علـــى الاحترام، في حين كانت علاقات الآنسة هافيشام التي يسودها الجشـــع والنفاق تنتظر كالنسور حتى تنقض على مالها عندما توافيها المنية.

ويأمل جو محك الرواية الأخلاقي، أن يعطي مـــاغويتش الابـــن للجنود الذين كانوا يطاردونه في منطقة الأهوار. وعندما يصل بيـــب مدينة لندن، فإن أول المشاهد التي يراها يتمثل في سجن نيوغيت حيث كان النـــزلاء التعسون يُعرضون للجلد بالسياط ويشنقون. وفي وقت لاحق، عندما يؤتى بماغويتش إلى قاعة المحكمة ليحكم عليه بالإعـــدام، تقارن الرواية بين السجناء في قفص الاتهام "بعضـــهم يلـــوح عليـــه التحدي، والبعض الآخر أصيب بالهلع، بضعهم ينشج ويبكي، والبعض الآخر يغطي وجهه"، تقارنهم بـــ "الضباط وسلاسلهم الغليظة، وباقات الزهور الصغيرة، والحلي الرخيصة، والمسوخ، والمنـــادين، والأدلاء..." ثمة معنى ضمني واضح في الرواية كلها مفـــاده أن المجتمـــع التقليـــدي يستوي في قسوته وفساده بطريقته الأكثر بهرجة مع عـــالم اللصـــوص والقتلة.

وتلمح الرواية إلى تماثل بين الطفل والمجرم، فالشخصيات تنقسمان إلى نصفين؛ النصف الأول في المجتمع المحافظ، والنصف الآخر خارجه، وهما مجردتان من الامتيازات وتعانيان القهر والاضطهاد معاناة مؤلمـــة. ولا تتمتع أي من الشخصيتين بمنافع التعليم، وهما معتادتان على تلقـــي الأوامر. ربما كان الطفل في العصر الفكتوري يحظى بحرية قليلة؛ توازي حرية نـــزيل شارع الموت. فالشاب بيب معرض دائمـــاً لأن يكـــون

مقيداً بالأغلال، ومعرض أيضاً للضرب والتوبيخ، وأحياناً يعامله معاملة خشنة البالغون من ذوي العقول البروتستانتية الذين يرون الأطفال ثمرة من ثمار الشيطان. فمن جهة أولى، يوصفون وصفاً صريحاً على أنهم مجرمون يستحقون الشنق؛ ما يؤشر التضامن الضمني بين بيب وماغويتش. ثم هناك ارتباط فعلي بين الأطفال والجريمة في الرواية. ونرى جاغرز الذي لا يعد ليبرالياً متحمساً لليبرالية يخبر بيب ساخطاً كيف "يُسجن الأطفال ويجلدون بالسياط، ويُنفون ويُهمل شأنهم، ويُنبذون ويؤهلون بشتى السبل والوسائل ليتلقاهم الجلاد، ويكبرون ليشنقوا".

ويتصرف جاغرز بوصفه محامياً محترماً وخائفاً ومحافظاً على علاقاته الطيبة بكل نزلاء السجون السابقين تقريباً في لندن، ويؤدي دور همزة الوصل في الرواية بين العالم السفلي والعالم الفوقي، ويعلق على جدران مكتبه أقنعة الموت البشعة للمدانين المشنوقين. ولما كان يستمد جزءاً من رزقه من الموت، فإنه أحد نماذج الرواية العديدة للموتى الأحياء. أما ماغويتش الذي تعد حياته بوصفه سجيناً مثالاً آخر على الميت الحي فهو نموذج آخر. وكذلك الأمر مع الآنسة هافيشام التي تجمدت في لحظة خيانة عشيقها، والسيدة جو التي تحوم في منطقة وسطى بين الحياة والموت بعد أن هشم اورليك رأسها. ويوحي لنا موت السيدة جو أن بيب ليس متواطئاً مع أحد المجرمين فحسب، بل أنه مسؤول مسؤولية غير مباشرة عن الجريمة؛ فهو الذي سرق المبرد الذي استعمله ماغويتش ليحرر نفسه من القيد الحديدي الذي يربط ساقه، واورليك هاجم السيدة جو بالقيد الحديدي المرمي جانباً. وهكذا يخيم شبح قتل الأم على البطل.

***

إن بداية رواية الآمال العظيمة تعرض مشهداً رائعاً للعزلة. فهذا بيب وحيد في منطقة المستنقعات المستوية والكئيبة التي تورث الحمى، يتجول هائماً على وجهه وسط شواهد قبور باحة الكنيسة، في حين نجد سفينة السجناء راسية على مسافة من الشاطئ، وثمة مشنقة ليست بعيدة عن المكان. ويلتقي الموت والجريمة والبؤس الإنساني في هذه الرمزية المصورة تصويراً بارعاً. ثم يثب ماغويتش على الغلام بغتة في لحظة مؤلمة ليجد الغلام الفزع نفسه أمام شخص غريب، مسخ، أعرج شأنه شأن عديد الشخصيات الميثولوجية:

"رجل يثير الخوف والفزع يرتدي ثياباً خشنة رمادية اللون، ومقيد الساق بقيد حديدي عظيم. رجل بلا قبعة، رث الحذاء، وخرقة بالية من حول رأسه. رجل مبلل بالماء، ومغطّىً بالوحل، وأعرج بسبب الحجارة، وجريح بفعل الصوان، وملدوغ بالأشواك، وممزق الثياب بالأغصان الشائكة؛ رجل كان يعرج ويرتجف ويحدق أمسك بي من ذقني".

ثمة حيوانية أو لا إنسانية تخص هذا الشبح المرعب. ولكنها أيضاً لا إنسانية الإنسان نفسه؛ الإنسان المجرد من زخرفة المدنية، والذي ناشد إنسانية بيب نفسه. وفي استجابته لتلك المناشدة، يبدو الصبي وكأنه يعقد حلفاً رمزياً مع كل أولئك المنبوذين والمحرومين. كما أنه يؤسس تضامناً سرياً مع الخطيئة. الحق، ليس صعباً أن تقرأ هذا المشهد الجوي المسكون بالأشباح على أنه سرد للسقطة، وإن لم يكن بيب قد سقط قدر ما وجد نفسه قد انقلب رأساً على عقب بسبب رفيقه اليائس. إن ماغويتش سوف يقلب عالم بيب فعلاً رأساً على عقب مع انفتاح الرواية. فهذا أول لقاء للطفل بالجريمة والمشقة، وكذلك عرض نوع من الخطيئة الأصلية. وتضم مثل هذه المشاهد كلها إحساساً

بالذنب؛ وملاحظة المرء القبض عليه متلبساً بانتهاك صارخ، وسوف يشعر بيب عما قريب بهذا الشعور أيضاً، وهو يخشى أن يتلقى عقاباً لسرقته من منزله. فعندما أتى لمساعدة ماغويتش يكون قد سقط من البراءة، حتى إن كان قد قدم المساعدة عن طيب خاطر. فقد وضع نفسه خارج نطاق القانون، ومهما بذل من قصارى جهده، فإنه لن يتمكن من العودة إلى البداية.

وعلى الرغم من تعاطف الرواية تعاطفاً كلياً مع المظلومين إلا أنها ترفض تمجيد ماغويتش، وتتركه معرضاً لشيء من النقد القاسي. فهو بالرغم من كل شيء المصدر الذي لا يعرف الشيء الكثير عن متاعب بيب عندما منحه ثروة جعلته غريباً عن كور الحدادة. يمكن أيضاً النظر إلى كرمه على أنه في غير محله، لأن بيب لم يطلب على أية حال أن يصبح سيداً، وإن كان قد رحب ربما بإمكانية تحقق ذلك عندئذٍ. كما أن ماغويتش لم يشاوره بشأن القضية، وهو فعل ما فعل لأجل خاطر بيب، ولأجل إرضاء نفسه أيضاً. ونجده يتكلم في فخر واعتزاز عن "امتلاكه" لمن يتمتع بفضله. ثمة إشارة هادئة إلى فرانكنشتاين ومسخه. إن ماغويتش لا يمتلك سيطرة على وجوده وهو سجين، وينتهي به المطاف إلى وضع محبوبة بيب في الموضع نفسه. وعلى نحو مشابه، إن استيلا دمية الآنسة هافيشام، وتنقلب في نهاية الأمر على من صنعها انقلاباً غاضباً، ويفعل بيب الشيء نفسه مع ماغويتش عندما يعود أدراجه أول مرة إلى لندن. وإنه لعمل غير مسؤول من الجاني منح شخص غريب إلى حدٍّ كبير حصة من ثروته، ومن ثم التعبير عن الإعجاب بمن صنعه. إن هذا الفعل لا يعني غض النظر عن التعاسة التي يأتي بها المال فحسب، بل يعني أيضاً ممارسة نوع من السلطة على متبنيه الروحي. وهذا صحيح أيضاً بخصوص الآنسة

هافيشام واستيلا. إن السلطة تتربص من تحت عديد العلاقات في هذه الرواية.

ثمة أساليب متعددة تعمل عملها في رواية الآمال العظيمة. ففيها الواقعية كما الفانتازيا. كما أن الآنسة هافيشام نادراً ما كانت ذلك النمط من الشخصية التي يمكن للمرء أن يواجهها في مركز التسوق التجاري المحلي، وإن كان ماغويتش يصلح للعمل حارساً أميناً مقبولاً في مثل هذا المركز. يضاف إلى ذلك أن المصادفات المفتعلة والكثيرة ليست مصادفات حية في أقل تقدير. كما تستند الرواية إلى الشكل الأدبي المعروف بالاسم Bildungsroman؛ بمعنى الحكاية التي تدور عن تربية البطل أو تطوره الروحي. كما تحتشد الرواية بعناصر قوية من الحكايات الرمزية والرومانس والخرافة وقصص الجنيات. لكن الرواية هنا تختلف عن روايات ديكنز المبكرة، فقد شاهدنا من قبل أن الروايات تلجأ أحياناً إلى استعمال أساليب حكايات الجنيات لتتوصل إلى نهايات سعيدة تبدو بعيدة المنال من وجهة النظر الواقعية. فعلى سبيل المثال، توحد راوية جين اير البطلة جين بسيدها المريض؛ وذلك بالسماح لها بالاستماع إلى صوته وهو ينادي وسط الريح من مكان بعيد جداً. كما أن ديكنز نفسه كان في بداياته خبيراً في مثل هذه الحيل والخدع، لكن رواية الآمال العظيمة أدركت بالرغم من ذلك حكايات الجان، وأدركت أن الجنية السخية الآنسة هافيشام ليست سوى ساحرة شريرة وأن الأحلام ملوثة والكنوز فاسدة والطموحات محبوكة من هواء رقيق. وما ابل ماغويتش إلا ساحرة ذات قدرة كبيرة وفي وسعها أن تحول الفتى الصغير إلى أمير ولكن لقاء ثمن غال يثير الفزع. وتحولت الرواية الرومانسية إلى مرارة، وكما يفيد الاسم هافيشام Havisham، فإن معناه هو أن الامتلاك عار، وأن الرغبة في التملك جوفاء.

ومع هذا، فإن السرد لا يبتعد عن كونه قطعة غريبة من التلاعب. فهذا بيب لا ينتهي به المطاف إلى كور الحداد. بل يسمح له أن يحيا حياة السادة النبلاء، وإن كان يحيا الآن حياة ملؤها الكد والجد. باختصار، ينتهي به المطاف وكأنه أشبه برجل من الطبقة المتوسطة كان يطمح في الوصول إليه؛ وإن كان الآن يملك قيماً صادقة وليست كاذبة. وبقدر ما يستمر التلاعب، فإن موت الآنسة هافيشام يشكل من بين أشياء كثيرة انتقام الرواية منها بسبب مكائدها القاسية ضد بطلها. لقد تصالح بيب مع ماغويتش، ولكن الأخير سرعان ما توافيه المنية من بعد الصلح؛ ما يضمن على نحو مناسب أن بيب لن يلازمه طوال حياته بعد الآن. إنّ معانقة هذا العجوز الغريب الأطوار الخشن السلوك شيء، أمّا وضعه في غرفة احتياط على مدى السنوات العشرين التالية فشيء آخر.

إن هذه الرواية رواية تطور، لكن تاريخ حياة بيب ارتداد إلى الوراء؛ إذْ ينبغي له أن يعود أدراجه إلى النقطة التي بدأ منها كي يتعرف إلى المكان أول وهلة على حدّ تعبير تي.أس. اليوت في قصيدته رباعيات أربع. لقد أوضحنا أن اسمه يُقرأ طرداً أو عكساً، وليس في وسع بيب أن يحقق تطوراً حقيقياً إلا بالعودة إلى الوراء؛ إلى نقطة البداية. فإذا أردت أن تكون مستقلاً تماماً، فإنه يتحتم عليك أن تعترف بالمصادر الكريهة التي ينبع منها وجودك. ولا يمكنك أن تكون حراً إلاّ بالقبول أن لديك تاريخاً ليس من صنعك، وأنك بالالتفات والتحديق طويلاً إلى الماضي وجهاً لوجه، قد يكون في مستطاعك أن تتلمس طريقك إلى الأمام. وإذا ما قمعت الماضي، فإنه سوف يعود للانتقام منك وبذلك تماماً مثلما يقتحم ماغويتش من دون سابق إنذار مسكن بيب في لندن. تبدأ الرواية بنوع من أنواع النهايات (قبر والدي بيب في فناء الكنيسة)

وتنتهي ببداية جديدة؛ إذْ يتقدم بيب واستيلا المعاقبان طويلاً إلى الأمام ليبدآ حياة جديدة. أما ساتيس هاوس فهو على العكس من ذلك، مكان توقف فيه السرد، ووصل فيه الزمان إلى طريق مسدود عندما تطوف الآنسة هافيشام في أرجاء غرفتها العفنة من دون أن تصل إلى أي مكان. وبقدر ما يخص الأمر مسار السرد، يمكننا أن نلاحظ أن هذه الرواية تزودنا بصورة مدمرة أخلاقياً عن راويها، وإن كانت بصيغة المتكلم. وتستحق قوة شخصية بيب التقدير والثناء لأنه يستطيع أن يرى، ويسمح للقارئ أيضاً أن يرى ما آل إليه مغرور صغير وغير محبوب. ومما لا ريب فيه أن قوة الشخصية نفسها هي التي تساعد في آخر الأمر على اجتيازه المرحلة الصعبة.

ثمة أنماط مهمة من الصور في الرواية تعمل على تعزيز موضوعاتها، وأولى هذه الصور هي صورة الحديد التي تقفز إلى الذهن بمختلف الأشكال: ساق ماغويتش الحديدية التي سوف يستعملها أورليك لاحقاً في ضرب السيدة جو، والمبرد الذي يسرقه بيب من هون والذي يظهر من جديد لاحقاً في الرواية، وسفينة السجناء التي تبدو بسلاسل مرساتها الضخمة وكأنها "مقيدة مثل السجناء"، وخاتم زواج السيدة جو الذي يخدش وجه بيب النضر عندما تعاقبهن الخ. إن ماغويتش يصنع السلاسل مجازياً لبيب؛ حتى إن كانت من الذهب والفضة. كما أن بيب "مقيد" قانونياً بوصفه صانعاً؛ مقيّد بمهنته – حداد – التي لا يشعر نحوها إلاّ بالاحتقار. وهكذا يغدو الحديد في الرواية رمزاً للعنف والسجن، لكن ثمة صلابة وبساطة فيه تناقض عالم ساتيس هاوس ومجتمع لندن الراقي الفارغين. ويوحي الحديد بما هو حقيقي بشأن الحدادة والعالم السفلي الإجرامي، فضلاً على ما هو خشن وخالٍ من أسباب الراحة.

وثمة نموذج أيضاً يخص صورة الطعام التي تشق طريقها على نحـــو ملتوٍ في الرواية، وهي صورة مبهمة كذلك. فالطعام - شـــأنه شـــأن الحديد - يرتبط بالقوة والعنف. فهذا ماغويتش يهدد بالتهام الطفـــل بيب، كما أن الفطيرة التي يسرقها الصبـــي من أجل المـــدان تصـــبح مصدر ذنب ورعب له. ويُعيد السيد بمبلتشوك سرد حكايـــة غريبـــة يصبح فيها بيب خنـــزيراً مجزوز الرقبة. وتتحدث الآنسة هافيشام عن أقربائها المتوحشين وكيف استمتعوا استمتاعاً بالغاً بالتهامها. ولكـــن الطعام والشراب يدلان أيضاً على الصداقة والتضامن كما هـــو شـــأن هدايا بيب التي تنم عن سخاء وكرم إلى ماغويتش المتضور جوعاً. ولا يدق قلب ديكنـــز دقات أسرع عندما يشم اللحم المقلي وهو يئز.

لن يخمن أحد مما بينته من الكتاب أنه مضحك حد النشوة. فهذا جو واحد من أظرف شخصيات مؤلفه، كما تستمد الرواية قدراً كبيراً من روح الفكاهة والضحك عليه وهي تعامله في الوقت نفسه بوصـــفه المحك الأخلاقي لها. إن حقيقة كون كور حدادة جـــو منقطـــع عـــن الأنظار في الريف قد توحي أيضاً أن الفضيلة تستطيع النمو والازدهار إذا ما عُزلت عن المؤثرات الاجتماعية المفسدة. وينطبق الشيء نفســـه على قلعة ويميك المنـــزلية... وثمة حشد كبير مـــن روح الفكاهـــة في أماكن أخرى من الكتاب. ويمكن لديكنـــز أن يكون مضحكاً حـــتى عندما يصور بعض الحقائق التي يصعب هضمها؛ ما يـــوحي أن أحـــد البدائل التي يقترحها لمثل هذا الكدر يتمثل في الكوميـــديا نفســـها. إن الطيبة قليلة؛ كما يُلاحظ في مؤلفاته الأخيرة، ولكن حـــتى في حالـــة شحتها في عالم قدَّ قلبه من حجر الصوان كما تصوره الروايات، فـــإن قسماً كبيراً من الفضيلة يلوح في الأسلوب الذي تصوره هذه الأعمال. فالعاطفة الحنون، والنـــزعة التخيلية، والفكاهة العذبة، واعتدال الروح

التي تدخل كلها في صناعة هذه الروايات تعني أن قيم ديكنز الأخلاقية لا تنفصل عن فعل الكتابة نفسه.

إن رواية الآمال العظيمة تدور بلا شك عن أي من العالمين الخياليين - عالم جو أم عالم الآنسة هافيشام - هو الأشد واقعية. أما رواية أوليفر تويست فهي بالمقارنة مترددة في أيهما أكثر واقعية؛ الثقافة الإجرامية الفرعية لكل من فاغن وزمرته من اللصوص أم محيط الطبقة الوسطى الذي نقل إليه أوليفر آخر الأمر؟ هل يمثل عالم فاغن فاصلاً كابوسياً تستيقظ منه شاكراً لتجد نفسك في أحضان أقربائك ذوي السعة؟ أم إن عرينه القذر أكثر صلابة من صالون براونلو؟ ثمة ما هو ممتع إمتاعاً فوضوياً في أسلوب حياة فاغن، وهو أسلوب قلما يوصف به أسلوب حياة السيد براونلو المتمدن. قد يكون فاغن أباً آخر مزيفاً، وقد يكون هو وتلاميذه من ذوي الأيدي الخفية في السرقة متورطين في السرقة والعنف؛ فضلاً عن بعض الرذائل التي لا سبيل إلى ذكرها، ولكنهم يمثلون أيضاً محاكاة ساخرة منحرفة لأسرة (أفرادها من الإناث بغايا) وأسرة أكثر صخباً وحباً للهو من طاقم غارجري.

إن استهجان الرواية الرسمي لهذه الثلة من السفلة والأوغاد لا يتناسب مع الصورة التي ترسمها لهم؛ فقد يكون فاغن مارقاً، ولكنه - مثل ديكنز - مسامر له جمهوره الذي يقدره حق تقديره. وعندما يُساق آرتفل دوجر أمام المحكمة يهزأ قائلاً: "ليس هذا محل العدالة"، ويبدو أن الرواية تتبنى حكمه. ليكن ما يكن، فإن دوجر سوف يطرد. على أية حال، إن براونلو وأفراد أسرته يتصفون بالرعاية والحنان؛ وهو ما يتوفر عند فاغن وبيل سايكس مؤكداً. لأوليفر مستقبل معهم، وهو ما ليس له في مطبخ اللصوص. إن مجتمع الطبقة الوسطى لا ينبغي التخلص منه على أنه سطحي حسب، بل إن أفراده ليسوا كلهم برقة

الورق. وتشمل قيم التمدن كالتي يملكها براونلو إيواء الضعفاء والعزّل. إن القضية ليست قضية تمخط على غطاء المائدة.

لقد شاهدنا بيب يستيقظ من حمى ليجد نفسه وقد عاد إلى أحضان جو. أما أوليفر، فيبدو للعيان من بعد نوبة طويلة من المرض ليجد نفسه في منزل براونلو الأنيق، آمناً برهة وجيزة من الزمان من براثن فاغن الإجرامية. وينتقل البطلان من عالم إلى آخر، ولكن في اتجاهين مختلفين. فهذا أوليفر يختطف من الأنظمة الدونية. ويعكس انتقال الشخصيتين في اتجاهين مختلفين ردود فعل متباينة إزاء قضية أي النمطين من الحياة هو الأكثر أصالة. لكن رواية الآمال العظيمة تحتوي، بمعنى من المعاني، على أفضل ما في هذين العالمين، إذ إن بيب لن يبقى في كور الحدادة، وسوف يستأنف حياته في مجتمع محترم، ثم ينطلق من جديد.

وإن على مستوى أقل إسرافاً. فهو يترك دكان الحداد، ثم يعود إليه لينطلق بعد ذلك من جديد. قصته ليست قصة فقر فثراء ثم الرجوع إلى الفقر، بل هي قضية فقر ثم ارتداء سترة وبنطالٍ متوسطي الحال.

ومن نافلة القول إن ثمة الشيء الكثير في هذا السرد تركته من غير درس وبحث؛ فكل التفسيرات جزئية ومؤقتة، ولا توجد كلمة نهائية، لكن تجدر الإشارة إلى ما يحاول هذا التحليل المختصر أن يفعله. ففي الارتداد عن مجرى السرد تكون للتحليل بصيرة تنفذ إلى بعض الأفكار والاهتمامات السائدة. وثمة تناظرات وتقابلات وارتباطات. التحليل يسعى إلى رؤية الشخصية ليس في حالة عزلتها، بل بوصفها عنصراً في نموذج يحتوي أيضاً على موضوع وحبكة وصورة ورمز. وقد بحثنا باختصار موضوع استخدام اللغة في خلق مزاج ومناخ عاطفيين. ويولي الشرح قدراً من الاهتمام لشكل السرد وبنيته وليس لما تقوله الرواية.

ويهتم أيضاً بالمواقف التي تتخذها الرواية نحو شخصياتها، ويُلقي نظرة خاطفة إلى مختلف الأساليب الأدبية (الواقعية والرمزية والفانتازية والرومانس وغيرها) التي نعثر عليها في النص. كما جرى بحث بعض الفروق وحالات الإبهام في الرواية.

إنني أطرح أيضاً أسئلة عن رؤية الكتاب الأخلاقية، لكن قد يرغب القارئ دائماً في طرح سؤال عن مدى صحة تلك الرؤية. فهل صحيح حقاً أن المدينة لها جذورها في الجريمة والتعاسة؟ أم إن هذا الرأي متحامل أكثر مما ينبغي؟ إن طرح مثل هذه الأسئلة مشروع تماماً. فنحن غير مضطرين إلى الإشارة إلى أسلوب رؤية عمل أدبي ما، ويجوز لنا دائماً أن نتذمر من أن رواية الآمال العظيمة متعجلة أكثر مما يجب في حكمها على مجتمع الطبقة الوسطى، وأنها مستعدة أكثر مما ينبغي لرؤية القانون على أنه ليس سوى قهر وغلطة، وأنها مهووسة هوساً فظيعاً بالموت والعنف، وأنها موغلة في عاطفيتها عند معالجة شخصية جو. ويستدعي اهتمامنا أيضاً أن الرواية قلما تحتوي على شخصية نسوية إيجابية واحدة باستثناء بيدي.

***

لقد ضيَّع كل من بيب وأوليفر أبويه، وعلى هذا الأساس فهما ينتميان إلى سلالة مميزة من الأيتام وأشباه الأيتام والوصاية واللقطاء والأطفال غير الشرعيين والمستبدلين بآخرين منذ الطفولة والأبناء المحزونين المولودين من زيجات أخرى، الذين يحتشدون على صفحات كتب الأدب الإنكليزي بدءاً بشخصية توم جونز وانتهاء بهاري بوتر. ثمة عدد من الأسباب يجعل اليتامى على درجة كبيرة من الضعف أمام المؤلفين. فمن جهة أولى، تضطر هذه الشخصيات المحرومة والمحتقرة في أغلب الأحيان إلى شق طريقها في العالم بمفردها، ما يثير أشجاننا

واستحسانا في آن. فنحن نشفق على وحدها وقلقها، في حين تستثير إعجابنا جهودها في شق طريقها. إن اليتامى يرجح أن يشعروا بالضعف والهشاشة، ما يفيد مستقبلاً بأنه ملاحظة رمزية على المجتمع برمته. وفي روايات ديكنز الأخيرة، يبدو الأمر وكأننا كلنا قد أصبحنا يتامى بفعل نظام اجتماعي تخلى عن مسؤوليات لمواطنيه. إن المجتمع نفسه أبٌ مزيف، وعلى كل الرجال والنساء تحمل عبء أب لا مبال.

يضاف إلى ذلك، إن الروايات – ليس أقلها الرواياتُ الفكتورية – مفتونة بشخصيات تنهض من الفقر ليصيبها الغنى بفضل جهودها الشخصية. إنه تدريب من غير ذخيرة حية على الحلم الأميركي. الحق أن كون هذه الشخصيات يتيمة الأبوين يمكّنها من التقدم بسهولة، فما من تاريخ تملكه ليعوق تقدمها، وهي ليست في شبكة معقدة من الأقرباء والأنسباء، بل في وسعها أن تتقدم وحيدة. ففي رواية أبناء وعشاق لدي.اج. لورنس يكاد بول موريل أن يقتل أمه، وتنتهي الرواية وقد اتجه بمفرده ليعيش حياة أكثر استقلالاً. أما الروايات الواقعية، فإنها تميل – كما شهدنا – إلى أن تنتهي نهاية توفيقية إلى حدٍّ ما، في حين تنتهي الرواية الحداثوية النموذجية بشخص ما يخرج وحيداً وحزيناً؛ مشكلاته من دون حل، ولكنه متحرر من الالتزامات الاجتماعية أو المنزلية.

الأيتام شخصيات شاذة، غير سوية، تارة تحيا وسط الأسر التي تتبناها وتارة أخرى تبتعد عنها. وهي تحيا في منعطف حاد من ظروفها. اليتيم زائد عن الحاجة، بلا جذور، وذخر في الأسرة. وهذا الانقطاع هو الذي يرفع بالسرد إلى الحركة. وهكذا يثبت اليتامى أنهم وسائل مفيدة لسرد القصص. ولو كنا قراءً فكتوريين، لعرفنا أنهم سوف يظهرون في نهاية الكتاب في وضع جميل، ولكننا تواقون لمعرفة كيفية

تحقيق هذا الأمر، والبلايا التي سيصادفونها في طريقهم. وبهـذا فـنحن مضطربون ومطمئنون في الوقت نفسه، وهذا غموض يتطلب دوماً ما يجعله سائغاً. الأشرطة السينمائية تثير الاضطراب فينا بما فيها من جفول، ولكنها تُطمئننا لأننا نعلم أن ما فيها من رعب غير حقيقي.

الواضح أن هاري بوتر هو اليتيم المفضل في الأدب الإنكليزي في هذه الأيام. فحياة هاري المبكرة وسط أسرة دورسلي المنفرة لا تختلف اختلافاً كبيراً عن تجربة بيب عندما كان صبياً، ولا عن جين اير في أسرة ريد. لكن مرض الرومانس الأسري الذي ذكره فرويد يتحقق هنا في قضية هاري. فهو ينتمي حقاً إلى أسرة أكثر جاذبية من أسرة دورسلي. كما أنه يكتشف في بداية دخوله مدرسة هوغارتس في رواية هاري بوتر حجر الفيلسوف أنه مشهور منذ زمن، وهو ينتمي إلى نوع من السحرة ليسوا أرفع مقاماً من أسرة دورسلي فحسب (وهو ليس بالأمر الصعب)، بل وكذلك أسرة موغل (وهم ليسوا سحرة). أبواه ليسا ساحرين بارعين فحسب، بل على درجة بالغة من الشهرة والاحترام. وعلى العكس من رواية الآمال العظيمة، فإن الفانتازيا حقيقية. وبخلاف بيب، فإن هاري غير مضطر لأن يصبح شخصاً مميزاً، لأنه شخص مميز حقاً. الحق أن ثمة مسحة لا تخطئ على أنه المخلص المنتظر، وهذه مكانة ما كان بيب نفسه الآخذ بالصعود إلى أعلى ليحلم بها. ومثلما يصل جاغرز ليبلغ بيب بنبأ آماله الكبيرة، فإن هاغريد العملاق الفظ يظهر للعيان معلناً لهاري عن تاريخه وهويته الحقيقيين، ويدله على المستقبل العظيم المعد له. ولما كان هاري فتى متواضعاً بلا طموح، فإنه لهذا شخصية مثيرة للعطف أكثر من بيب المعتد بنفسه. وقد قدمت له ثروته على طبق، من دون أن يعمل من أجل الحصول عليها.

أما هاري، فله أب بديل سيئ يتمثل في السيد دورسلي القاسي القلب، ولكنه يعوض عن هذا النكد بعدد كبير من الأدباء الطيبين البدلاء بدءاً بالحكيم العجوز دامبلدور إلى هاغلايد وسيريس بلاك. وله بيت حقيقي مع أسرة دورسلي، ولكنه ليس بيتاً أبداً، فضلاً على بيت أحلام جامحة (هوغوارتس) الذي ينتمي إليه حقاً. وبهذا تفرق الروايتان بين الفانتازيا والواقع. ولكنهما تلقيان بظلال الشك على هذا الفارق، إذ إن دامبلدور يخبر هاري أنه إذا حدث شيء ما داخل عقله فهذا لا يعني أنه غير حقيقي. إن الفانتازيا والواقع اليومي يمتزجان في الكتابة نفسها التي تحوم في منطقة وسط بين الواقعية واللاواقعية. ويصور الكتابان عالماً واقعياً تحدث فيه كثير من الحوادث غير المحتملة. والقراء بحاجة إلى إدراك واقعهم الخاص في الروايتين كي يستمتعوا بمشاهدته يتغير بقوة بفعل قوة السحر. ولما كانت أغلبية هؤلاء القراء من الأطفال، ليس لمعظمهم سوى سلطات أو مكانة صغيرة، فإن مشاهدتهم غيرهم من الأطفال وهم يتمتعون بقوى استثنائية مدهشة، تبعث على السرور والرضا من دون أدنى ريب تماماً. من هنا، إنّ مزيج الواقعية واللاواقعية بالغ الحيوية، حتى إن كان جلوس المألوف وغير المألوف جنباً إلى جنب على هذا النحو يؤدي إلى تنافر في كل صفحة تقريباً. إن الشخصيات تمارس السحر وهي ترتدي بنطال الجينز الأزرق. والمكانس ترمي بالأوساخ والحصى عندما تحط على الأرض. أما آكلو الموت والعمة موريل فيعيشون جنباً إلى جنب. وتدخل مخلوقات غير حقيقية وتخرج من أبواب حقيقية. وفي إحدى المرات، يستخدم هاري عصاه لينظف منديلاً متسخاً سبق له أن استعمله لينظف به فرناً. لم لا يستخدم العصا لتنظيف الفرن؟

لو كان في وسع السحر حل كل مشكلات البشر لما كان لـــدينا سرد. فقد شاهدنا قبل قليل أن من مستلزمات تطور القصة مصـــادفة شخصياتها الحظ العاثر، أو الكشف والبوح، أو تغير المصـــاير. ففـــي روايات بوتر، لا يمكن لهذا القطع أن ينشأ عن صـــدام بـــين الســـحر والواقع ما دام العالم السحري هو الذي ينتصر من دون بذل أي جهد، ولا ينطوي على مغامرات تتطلب الشرح. ولهذا، ينبغي أن ينشأ بـــدلاً من ذلك عن انقسام في عالم السحر نفسه، بـــين الســـحرة الطيـــبين والسحرة الأشرار. إن القوى السحرية ذات حافة مزدوجـــة، يمكـــن استخدامها في الشر وفي الخير أيضاً. وبهذه الطريقـــة وحـــدها يمكـــن للحبكة أن تبدأ بالتجلي للعيان. غير أن هذا يعني أن الخير والشر ليســـا ضدين كما يبدوان، بل يمكنهما السريان من النبع نفســـه. إن كلمـــة "Hallows" في عنـــوان الروايـــة Harry Potter and the Deathly Hallows تأتي من كلمة معناها تقديس. ولهذا، إنّ مما يثير الإرباك أن نجدها مرتبطة بالصفة "deathly". وهي تذكرنا بأن كلمـــة مقـــدس "sacred" كانت تعني أصلاً مباركاً وملعوناً. وقد رأينا أن الروايـــات تقابل الفانتازيا بالواقع، في حين تُظهر أيضاً كيفية تـــداخل العـــالمين. وعلى نحو مشابه، نراها وهي تلح على صراع مطلق بين قوى النـــور وقوى الظلام - بين هاري اللاأناني وفولدمورت الخبيث - ولكنها في الوقت نفسه تضع هذا التضاد موضع استفهام دائم.

وهذا ما يتضح لدينا في عدد من الأساليب. فمن جهة أولى، يمكن لمن يمثل شخصية الأب الطيب مثل دامبلدور أن يظهـــر بمظهـــر الأب الخبيث. وكما هو شأن ماغويتش في رواية الآمـــال العظيمـــة، فـــإن دامبلدور يدبر سراً من أجل خلاص هاري، أمـــا بخصـــوص خطـــط ماغويتش تجاه بيب، فإننا نتساءل أحياناً إن كانت مشاريعه كلها عـــن

نية حسنة. ويتبين بعدئذٍ أن دامبلدور يقف إلى جانب الملائكة ولكنه مخطئ؛ ما يعقّد العداء بين الخير والشر. وينطبق الأمر نفسه على الحياة المبهمة لسفيروس سنيب. علاوة على ذلك، إن فولدمورت ليس عدو هاري فحسب، بل هو أيضاً والده الرمز وذاته الأخرى المسخ. وتذكرنا الموقعة بين الاثنين بتلك التي حدثت بين لوك سكايوكر ودارث فادر في حرب النجوم.

صحيح أن فولدمورت ليس والد هاري الفعلي كما هو دارث فادر بالنسبة للوك. لكن ثمة شيئاً حيوياً منه داخل هاري؛ تماماً مثلما أن ثمة شيئاً وراثياً من آبائنا في دواخلنا كلنا. إنّ هاري في سعيه لتدمير لورد الظلام إنّما يشن حرباً ضد نفسه أيضاً. فالعدو الحقيقي عدو داخلي دوماً، وهو ممزق بين كراهيته لهذا الطاغية ومحبته المترددة له. ونجده يحتج قائلاً: "أكره حقيقة قدرته على الوصول إلى أعماقي، ولكنني سوف أستغل ذلك". إن هاري وفولدمورت متماثلان من أحد الجوانب. وكما هو شأن عديد الخصوم الأسطوريين، فإن كل واحد منهما صورة طبق الأصل عن الآخر، ولكن في وسع هاري أن ينتهز فرصة وصوله إلى عقل الوغد كي يصرعه.

يمثل فولدمورت صورة الأب القاسي والمستبد؛ على العكس من أبوي هاري الحقيقيين المنعشين والحنونين. وهو يمثل الأب بوصفه القانون المانع أو الأنا العليا التي يراها فرويد قوة داخل النفس وليست سلطة خارجية.

ويرتبط هذا الجانب المظلم من شخصية الأب في فكر فرويد بالتهديد بإلحاق الأذى والإصابة بالجرح. فلو أصيب هاري بندبة على جبينه تربطه بفولدمورت بخط ساخن ذهاني، فقد يقال عن بقيتنا إننا كلنا نحمل ندوباً نفسانية ذات أصول مماثلة. ولما كان فولدمورت يتمنى

الزعم بملكيته هاري، فإن البطل يصبح ميدان معركة بين قوى النور وقوى الظلام. الحق، إن الرواية لا تتجنب المأساة إلاّ بأعجوبة. وكما هو شأن عديد الشخصيات المحررة، إن على هاري أن يموت إذا أراد إعادة الحياة للآخرين. وإذا لم يمت، فإن فولدمورت لا يمكنه أن يموت أيضاً. ومع هذا، إن قصص الأطفال كوميدية كما هو معروف، وإلاّ رقد الأطفال وعانوا مشقة في النوم. ولهذا، إنّ السرد يمتلك مختلف الوسائل السحرية لتخليص هاري من قدره. وما الكلمات الختامية سوى كلمات الختام الضمنية لكل أنواع الكوميديا: "سار كل شيء على ما يرام".

ما الشيء الآخر الذي يمكن للناقد الأدبي أن يكتشفه في هذه الحكايات؟ ثمة بعد سياسي لها، إذ إن نخبة فاشية من السحرة معادية لأولئك من بني جنسها تحارب السحرة الأكثر استنارة؛ ما يطرح عدداً من الأسئلة المهمة: كيف يمكن للمرء أن يكون هو "الآخر" من دون الإحساس بالتفوق؟ كيف يمكن لأقلية ما أن تشعر بالاختلاف عن النخبة؟ أيمكن للمرء أن ينأى بنفسه بعيداً عن جماهير الرجال والنساء كما ينأى السحرة والساحرات بأنفسهم عن الموغلز؛ حتى إن احتفظوا بقدر من التضامن معهم؟ ثمة سؤال غير مصرّح به في هذا المقام يخص العلاقة بين الأطفال والبالغين، وتبدو فيه العلاقة بين السحرة والموغلز نوعاً من الترميز. فالأطفال يمثلون نوعاً من الأحجية، فهم يشبهون البالغين ولكنهم يختلفون عنهم. وكما هو شأن سكان هوغوارتس تراهم يعيشون في عالم خاص بهم، وإن كان عالماً يتداخل في نطاق البالغين. ولا بد من الإقرار باختلافهم عن البالغين إذا ما أريد تقويمهم كما هم، ولكن ليس إلى الدرجة التي يعاملون بها على أنهم "الآخر". وهذه غلطة ارتكبها بعض الإنجيليين الفكتوريين الذين عاملوا ذريتهم

على أنها ضالة وصعبة المراس. ويمكن العثور على هذا الشيء في بعض الأشرطة السينمائية الحديثة المرعبة. ثمة شيء يخص أخروية الأطفال يجعلنا نفكّر بالغرباء والأرواح الشريرة؛ كما هو الحال في الشريطين السينمائيين إي تي والمطهر. إن الطفل بوصفه شبحاً هو المكافئ الحديث للطفل بوصفه آثماً. وقد منح فرويد كلمة غريب "uncanny" للأشياء الغريبة والمألوفة في آن. لكن، إن كان خطأً تصور كل الأطفال وهم يلفظون قيئاً متعدد الألوان في أقرب فرصة، فإن الخطأ أيضاً أن نعاملهم على أنهم بالغون صغار؛ وهو ما فعله الناس قبل ما اصطلح عليه بمصطلح اختراع الطفولة. (الأطفال في الأدب الإنكليزي يبدأون بالشاعرين بليك ووردزورث). كذلك، إن الاختلافات بين الجماعات العرقية بحاجة إلى توثيق، ولكن ليس بالدرجة التي يؤله بها المرء الأخروية ويحجب الأشياء الكثيرة التي تشترك الجماعات بها.

أما المظهر الآخر الجدير بالذكر في الكتب فهو عدد المقاطع في أسماء الشخصيات الرئيسة. ففي إنكلترا، يميل الرجال والنساء من أبناء الطبقة الأرستقراطية إلى أن تكون أسماؤهم أطول من أسماء نظرائهم من أبناء الطبقة العاملة. ويمكن أن يؤشر تعدد المقاطع إلى أنماط أخرى من الغنى. فمن غير المرجح أن تتحدر من يكون اسمها، مثلاً، فيونا فورتسكيو - آرباثنوت - سميث من الشوارع الخلفية لمدينة ليفربول، في حين يكون مرجحاً تحدر شخص اسمه جو دويل من مثل هذه المنطقة. كما أن هيرميوني غرانجر Hermione Granger التي يشيع اسمها الأول في أوساط الطبقتين العليا والوسطى في إنكلترا، والتي يوحي اسمها الثاني ببيت ريفي مترامي الأطراف، هي أكثر الأبطال الثلاثة تهذيباً وصفاءً، ويحتوي اسمها على ما لا يقل عن ستة مقاطع (يلفظ بعض الأميركيين عن خطأ الاسم هيرميوني على أنه يتكون من ثلاثة

مقاطع لا غير). أما هاري بوتر، بطل الطبقة الوسطى التقليدي فيتألف اسمه من أربعة مقاطع متوازية توازناً دقيقاً من دون إفراط أو شحة، في حين أن اسم العامي رون ويزلي يحتوي على ثلاثة مقـــاطع صـــغيرة. ويذكرنا لقبه بكلمة weasel التي تعني الفرد الخائن أو المخادع. إن هذا الاسم ليس اسم وحوش مهابة، وبهذا يمكن أن تمنح اسمها لشخصـــيات من عامة الناس مثل رون.

ويمكننا أن نلاحظ أيضاً عدداً مدهشاً من الكلمات الـــتي تبـــدأ بالحرف ف مثل فولدمورت وتنطوي على مضـــامين ســـلبية، مثـــل الكلمات:

*Villain, vice, vulture, vandal, venomous, vicious, venal,*
*Vain, vapid, vituperative, vacuous, voracious, vampire,*
*Virulent, vixen, voyeur, vomit, venture capitalist,*
*Vertigo, vex, vulgar, vile, viper, virago, violent,*
*Verkrampte, vindictive, vermin, vengeful, vigilant and*
*Van Morrison.*

ويذكر أن الاسم الأخير لأحد أولئك المتحمسين لطـــرق الأداء التقليدية للموسيقى الإرلندية. كما أن علامة حرف V مهينـــة. أمـــا الاسم فولدمورت فيعني "هروب الموت" باللغة الفرنسية، ولكن ربما ثمة اسم آخر مثل "vole" وهو حيوان آخر أقل شأناً، وربما ثمة تلميحـــات أيضاً ب، "vault" و"mould".

ثمة نقاد أدب لا يعتقدون أن روايات هاري بوتر جديرة بالمناقشة. ويرون أنها لا تحتوي على مزايا تكفي لعدّها أدباً. والآن يمكننا أن ننتقل إلى هذه القضية الخاصة بما هو جيد أو سيئ في الأدب.

***

# القيمة

ما الشيء الذي يجعل من العمل الأدبي عملاً جيداً أو رديئاً أو وسطاً ليس بالجيد ولا بالرديء؟ ثمة أجوبة عديدة عن هذا السؤال شهدتها القرون الزمانية المنصرفة. عمق البصيرة، والواقعية، والوحدة الشكلية، ونيل الإعجاب الشامل، والتعقيد الأخلاقي، والابتكار اللفظي، والرؤية التخيلية: كل هذه العناصر جرى ذكرها بين وقت وآخر على أنها علامات على العظمة الأدبية، من دون ذكر معيار أو معيارين أكثر للريبة؛ مثل التعبير عن روح الأمة التي لا تقهر، أو زيادة معدل إنتاج الفولاذ بتصوير عمال مصانع الفولاذ أبطالاً ملحميين.

يرى بعض النقاد أن الأصالة ذات أهمية كبيرة. فكلما كان العمل الأدبي مخاصماً التقاليد والأعراف، ومفتتحاً بذلك شيئاً ما جديداً تماماً، فإن المرجح هو أن نضعه في مرتبة عالية. كان عدد من الشعراء الرومانسيين والفلاسفة يذهبون هذا المذهب، لكن التفكير لحظة واحدة في هذا الموضوع يكفي لإلقاء ظلال الشك عليه. فليس كل ما هو جديد ذا قيمة. فالأسلحة الكيمياوية حديثة العهد، ولكن ليس عدد الناس الذين يبتهجون بها لهذا السبب بكبير. كما أن التراث نفسه ليس كله مملاً ورصيناً، ففيه ما هو أكثر من اتخاذ مدراء المصارف درعاً مرنة

ذات زرد وعادة تمثيل معركة هاستينغز*. ثمة نماذج مشرفة من التراث، مثل المناداة بحق المرأة في الاقتراع في إنكلترا، أو حركة الحقوق المدنية الأميركية. إن التراث يمكن أن يكون ثورياً، ويمكن أن ينظر إلى الوراء. كما أن الأعراف نفسها ليست دائماً صارمة ومصطنعة. ومعنى كلمة "عرف" convention هو ببساطة "الالتئام" ومن دون مثل هذا الالتئام ينعدم الوجود الاجتماعي ناهيك عن الأعمال الفنية. والناس يمارسون الحب طبقاً للأعراف. ولا فائدة من قيام المرء برش العطور على بدنه، وإعداد عشاء على ضوء الشموع إذا كان يعيش في وسط ثقافة يكون فيها مثل هذين الأمرين مقدمة لعملية خطف.

إن الأدباء في القرن الثامن عشر مثل بوب وفيلدنغ وصموئيل جونسون نظروا إلى الأصالة بقدر من الشك. وكانوا يعدونها من النمط وحتى عجيبة غريبة. وكانت الجدّة نوعاً من الشذوذ. وكان الخيال المبدع قريباً قرباً خطيراً من الفانتازيا عديمة الجدوى. على أية حال، كان الابتكار مستحيلاً على وجه الدقة، ولم يكن ثمة مجال لحقائق أخلاقية جديدة. ويرى الكلاسيون المحدثون قبل بوب وجونسون أن ما وجده ملايين الرجال والنساء صحيحاً على مدى قرون من الزمان من شأنه أن يكون جديراً باحترام أكبر من بعض المفاهيم المستحدثة. وليس من شأن حلم عبقري متطرف في الساعة الثانية صباحاً أن يرجح على حكمة البشرية العامة. فالطبيعة البشرية متشابهة في كل مكان؛ ما يعني أنه من غير الممكن حدوث تقدم حقيقي على النحو الذي صوره هوميروس وسوفوكليس.

* معركة هاستينغز Battle of Hastings: نسبة إلى مرفأ هاستنغز البريطاني في مقاطعة سوسكس على مضيق دوفر، وفيها قضى وليم الفاتح (1027-1087) دوق نورمنديا ثم ملك إنكلترا عام 1066 على هارولد الثاني (1022-1066). (المترجم)

قد يتطور العلم ولكن الفن لم يتطور، وأوجه الشبه أكثر مـــدعاة للاهتمام من أوجه الاختلاف، والمشترك أكثر رجحاناً مـــن المنفـــرد. كانت مهمة الفن تزويدنا بصور نابضة بالحياة عمّا نعرفه من قبل؛ وما الحاضر في معظمه سوى إعادة تدوير للماضي، ووفاؤه للماضي هـــو الذي يمنحه الشرعية وكان الماضي في معظمه هو المادة التي تكون منها الحاضر. ومن شأن المستقبل أن يغير مجموعة من التنويعات الثانوية على ما مضى سابقاً. ومعالجة التغيير ينبغي أن تؤخذ بقـــدر مـــن الشـــك. ويرجح أن يمثل الانحلال وليس التقدم، وهذا أمر حتمي مؤكداً، ولكن تقلب الأوضاع الإنسانية كان علامة على وضعنا الساقط. في عـــدن، ليس ثمة تبدل.

إذا كان هذا الرأي الكلاسي المحدث عن العالم يبدو بعيداً سنوات ضوئية عن عالمنا، فالسبب يرجع جزئياً إلى أن الرومانسية تدخلت بين العالمين. فالرومانسيون يرون النساء والرجال أرواحاً خلاقة ذات قوة لا تستهلك في تحويل عالمهم. وبهذا، إن الواقع حركي أكثر مما هو مستقر، وينبغي الاحتفال بالتغيير وليس الخوف منه. إن البشر صنّاع تـــاريخهم، ويكمن القدر الكبير من التقدم اللانهائي في متنـــاول أيـــديهم. وهـــم يحتاجون من أجل البدء بهذا العالم الجديد الشجاع إلى نبذ القوى الـــتي تقيدهم. إن الخيال الإبداعي قوة رؤيوية في إمكانها إعادة صياغة العالم على نمط أعمق رغباتنا. كما أنه يلهم الثورات السياسية مثلما يلـــهم الشعر. ثمة توكيد جديد على العبقرية الفردية، ولا ينبغي من بعد اليوم النظر إلى الجنس البشري على أنه مخلوقات هشة تعتورهـــا العيـــوب، ويحتمل دوماً أن تكون بحاجة دائمة إلى صفعة قوية من حكومة حازمة، بل إن جذور البشر غائرة في الأبدية، والحرية متأصلة فيهم، والحـــنين والسعي من طبعهم، ويكمن مأواهم الحقيقي في الأبديـــة. وعلينـــا أن

ننمي ثقة كبيرة بالقدرات البشرية، والعواطف والمودة رقيقة في معظمها. وعلى العكس من العقل اللامبالي، فإنها تشدنا بالطبيعة وببعضنا بعضاً. وينبغي تركها كي تزدهر بعيدة عن الضوابط المصطنعة. إن المجتمع العادل حقاً، والعمل الفني الرفيع، هما اللذان يسمحان بحدوث هذا الشيء. وأكثر الأعمال الفنية مدعاة للإعجاب هي تلك التي تسمو بالتراث والأعراف. وبدلاً من تقليد الماضي تقليداً وضيعاً، فإنها تلد شيئاً ما غنياً وغريباً.

إن كل عمل فني إبداع جديد وإعجازي، وهو صدى أو تكرار لفعل الله في خلق العالم. وكما الله القادر على كل شيء، فإن الفنان يبدع عمله من اللاشيء، والذي يلهمه في هذا هو خياله، والخيال قضية احتمال وليس قضية واقع. ففي إمكانه الجمع بين أشياء لم تكن موجودة من قبل، شأنه في ذلك شأن قدامى البحارة الذين كانوا يملكون قوى تنويمية أو كسراً من الخزف لصنع بيانات فلسفية. ومع هذا، إن الفنان لا يقدر أبداً على التصالح مع الله الذي بقدر ما تذهب إليه عملية الخلق، حلّ أولاً في ذلك المكان وأنجز منتوجاً يصعب طرقه. يمكن للشاعرة أن تقلد فعل الخلق ولكنها تفعل ذلك من منطقة ضيقة في الزمان. على أية حال، إن هذه النظرية لا تنسجم مع ما يؤمن به الأدباء. فما من عمل فني يُخلق من اللاشيء. فهذا الشاعر كولردج لم يخترع ملاحيه القدامى، ولم يصنع كيتس الجرار الإغريقية من بنات أحلامه. لقد صنع الأدباء الرومانسيون، شأنهم شأن أي فنان آخر، فنّهم من مواد لم يصنعوها بأنفسهم، بمعنى أنهم أشبه بالبنائين وليسوا آلهة صغيرة.

ورثت الرمزية الحافز الرومانسي لتجعله جديداً. وتقف الأعمال الفنية الحداثوية موقف الضد من عالم يبدو كل شيء فيه خاضعاً

للمعيارية والنمذجة والصناعة المسبقة. وهي تشير إلى عالم يقبع ما وراء هذه الحضارة الجاهزة والمستعملة، وتهدف إلى جعلنا نرى العالم من جديد؛ أن نوقف مداركنا المبتذلة بدلاً من تعزيزها، وتحاول في غرابتها وخصوصيتها مقاومة اختزالها إلى سلعة أخرى لا أكثر. لكن إذا كان عمل ما من الأعمال الفنية جديداً تماماً، فإننا لن نقدر على تحديده نهائياً، مثلما أن الغرباء الحقيقيين ليسوا أقزاماً بأطراف متعددة، بل يتربعون على نحو غير مرئي فوق أحضننا في هذه اللحظة نفسها. وإن شاء العمل الفني أن ينظر إليه على أنه فنّ، فينبغي له عندئذٍ أن يرتبط بما نصنفه بوصفه فنّاً قائماً قبل الآن، حتى لو انتهى الأمر إلى تحويل التصنيف بعيداً عن كل دلالة. ولا يمكن حتى الحكم على العمل الفني الصوري على هذا الأساس إلاّ بالإشارة إلى الشيء الذي جعله ثورياً.

على أي حال، إن العمل الأدبي الأكثر ابتكاراً يتألف من أشياء عديدة، ومن بينها قصاصات وفضلات من عدد لا يحصى من النصوص التي جاءت قبله. إن سبيل التعبير في الأدب هو اللغة، وكل كلمة نستعملها تُبلى ويبهت لمعانها وتستهلك وتفقد ملامحها بسبب بلايين الاستعمالات السابقة. فإذا هتفت قائلاً:

"My uniquely precious, unspeakably adorable darling".

فإن هذه العبارة بمعنى ما اقتباس. وحتى لو لم ينطق أحد من قبل بمثل هذه الجملة، وهو أمر غير مرجح إلى حدٍّ كبير، فإنها مرتبة من كلمات مألوفة إلى حدٍّ يبعث على الاكتئاب. وبهذا المعنى، إن الكلاسيين المحدثين المحافظين مثل بوب وجونسون أشد دهاءً مما قد يبدو عليهم. فما من شيء جديد تماماً، كما كان يحلم بحزن بعض الطليعيين في القرن العشرين. ويصعب أن نتخيل عملاً أدبياً من أول نظرة، وأن نحدد نوع اللغة التي كتبت بها الرواية، ناهيك عن معناها. الحق أن

"السهرة" تعتمد على عدد كبير من الكلمات التي تداولها الناس وتركوا آثارهم عليها. لكن الشيء الجديد هو الأسلوب الغريب الذي يجمع بينها. وبهذا المعنى، تفعل الرواية فعلها المبهرج أكثر من فعل كل الأعمال الأدبية على مرّ الزمان.

وهذا لا يعني أنه لا يمكن أن يكون ثمة ما هو جديد، فلولا الطفرات الكاملة في القضايا البشرية لما كانت ثمة أي استمرارية كاملة. صحيح أننا نعيد تدوير علاماتنا إلى ما لا نهاية، ولكن الصحيح أيضاً، كما يذكرنا نعوم تشومسكي، أننا نواصل إنتاج جمل لم نسمع أو نتكلم بها من قبل. وإلى هذا الحدّ، يكون الرومانسيون والحداثويون محقين. فاللغة عمل من أعمال الإبداع المدهش، بل هي أروع صنعة أنتجتها الإنسانية، وهي تفوق في هذا الصدد أشرطة ميل جبسون السينمائية. أما بخصوص الحقائق الجديدة، فإننا نكتشفها طوال الوقت. وما العلم سوى اسم من الأسماء التي تطلق على هذا البحث وإن كان لا يزال في بداياته في عصر الكلاسيين المحدثين. لكن يمكن للفنّ أيضاً أن يبتكر مثلما يورث. ويمكن للأديب أن يصوغ شكلاً أدبياً، كما اعتقد هنري فيلدنغ أنه يصوغ فعلاً، أو كما فعل برتولت بريخت في المسرح. إن مثل هذه الأشكال لها سوابقها؛ شأنها في ذلك شأن معظم الأشياء في تاريخ البشرية. ولكن قد تحقق منتوجات جديدة تماماً. إذ لم يشهد تاريخ الأدب حقاً من قبل قصيدة مثل "الأرض اليباب" للشاعر تي.أس. اليوت.

لكن التوق إلى ما هو جديد يبدأ بالتلاشي بظهور ما بعد الحداثة، لأن نظرية ما بعد الحداثة لا تُقيم وزناً كبيراً للأصالة، ووضعت الثورة وراءها، وبدلاً من ذلك نجدها تعتنق عالماً كل ما فيه معاد صنعه أو مترجم أو مقلد أو مشتق من مصدر آخر. لكن هذا لا يعني القول إن

كل شيء نسخة ثانية، لأن مثل هذا القول من شأنه أن يعني عدم وجود ما هو أصيل من حولنا في مكان ما، وهذا غير صحيح. وبدلاً من ذلك، لدينا صورة زائفة من دون أصل. في البدء كان التقليد.

وإذا عثرنا مصادفة على ما يبدو مثل الأصل، فيمكننا أن نكون واثقين من أن هذا الشيء أيضاً سوف يبدو على أنه نسخة أو خليط أو قطعة مقلدة. وليس هذا بسبب يبعث على الاكتئاب؛ لأنه في حالة عدم وجود ما هو أصيل أو حقيقي، فإنه ما من شيء مقلد أو مزيف. وليس ممكناً منطقياً أن يكون كل شيء زائفاً. فالتوقيع علامة على حضور الفرد حضوراً حقيقياً، وهو أصيل لأنه يبدو عموماً شبيهاً بتواقيع أخرى. لا بد أن تكون ثمة نسخة حتى تصبح أصيلة. فكل شيء في هذه المرحلة المتأخرة والمدينية والساخرة من التاريخ سبق له أن تحقق في الماضي، ولكن في الإمكان دوماً تحقيقه من جديد، وإن عملية تحقيقه من جديد هي التي تشكّل عنصر التجديد. فاستنساخ رواية دون كيخوته استنساخاً حرفياً يمثل ابتكاراً أصيلاً. وكل الظواهر - وبضمنها الأعمال الفنية - ناتجة عن ظواهر أخرى، وبهذا ليس ثمة ما هو جديد تماماً أو مثيل لغيره. وإذا ما سرقنا عبارة جيمز جويس التي يقول فيها إن ما بعد الحداثة ثقافة "لا تتغير وتتغير باستمرار"، مثلما أن الرأسمالية المتأخرة لا تبقى ساكنة أبداً لحظة واحدة، ولكن مظهرها لا يتغير أيضاً خارج حدود الإدراك.

إذا كان الأدب الجيد هو على الدوام ذلك الأدب الذي يفتح آفاقاً جديدة. فإن من شأننا أن نضطر إلى إنكار قيمة عديد الأعمال الأدبية العظيمة بدءاً بالمسرحيات الرعوية القديمة ومسرحيات الأسرار القروسطية، وانتهاءً بالسونيتات والأغاني الشعبية. وينطبق الشيء نفسه على الادعاء القائل إن أجمل القصائد والمسرحيات والروايات هي تلك

التي تعيد خلق العالم من حولنا بصدق وبداهة لا نظير لهما. وفي ما يخص هذه النظرية، إن النصوص الأدبية الجيدة الوحيدة هي النصوص الواقعية. فكل ما لدينا من نصوص بدءاً بالأوديسة والرواية القوطية وانتهاءً بالدراما التعبيرية وقصص الخيال العالمي ينبغي شطبها لأنها حقيرة. كما أن معيار الشبه بالواقع معيار غير مناسب وسخيف لقياس الجودة الأدبية. إن شخصية كورديليا عند شكسبير وشخصية الشيطان عند ملتون وشخصية فاغن عند ديكنز رائعة لأننا من غير المرجح أن نلتقيها في أسواق وال مارت. وليست ثمة جدوى معينة في أي عمل أدبي إذا كان ينبض بالحياة، تماماً مثلما أنه ليست ثمة قيمة ضرورية في رسم نازعة سدادات فلينية تبدو شبيهة تمام الشبه بغيرها من النازعات. ربما كانت بهجتنا في مثل هذه التشابهات حياةً واستمرارية للفكر السحري أو الخرافي الذي ينظر إليه كثيراً على وفق التقاربات والتماثلات. إن هدف الفن في رأي الرومانسيين والحداثويين ليس تقليد الحياة بل تغييرها.

على أي حال، إن الواقعية اليوم قضية موضع خلاف. فنحن نفكّر عموماً في الشخصيات الواقعية على أنها شخصيات معقدة وجوهرية ومرسومة من جميع الجوانب، تتطور بمرور الزمان مثل شخصية لير في مسرحية شكسبير أو شخصية ماغي توليفر في رواية جورج اليوت. لكن بعض شخصيات ديكنز تتصف بالواقعية لأنها لا تحمل الأوصاف التي ذكرناها آنفاً. وإذا ما استبعدنا قضية رسم الشخصية من جميع الجوانب، فإنها صور كاريكاتيرية للبشر؛ غريبة وذات بعدين، صور رجال ونساء اختزلت إلى قدرٍ ضئيل من الملامح، أو تنعم بتفاصيل مادية تشد الأنظار. كما أشار أحد النقاد، هذا هو الأسلوب الذي نميل فيه إلى تصور الناس في شارع يضج بالصخب أو في نواصي

شوارع مزدحمة. إنها وسيلة مدينية نموذجية للنظر، وسيلة تنتمي إلى شارع المدينة أكثر مما تنتمي إلى خضرة القرية. تبدو الشخصيات وكأنها تبرز من بين الحشود، وتسمح لنا بأن نأخذ انطباعاً سريعاً وحياً عنها لتختفي بعد ذلك وسط الزحام إلى النهاية.

وتنحصر فائدة هذا الأمر في عالم ديكنز في زيادة الغموض، إذ تبدو شخصياته متكتمة ومبهمة وتكتنفها مسحة من الأسرار، وكأن حيواتها الداخلية لا قدرة للآخرين على اختراقها. ربما ليست لديها حياة داخلية تماماً، وإن كل حياتها مجموعة من الأمور السطحية. وتبدو أحياناً أشبه بقطع أثاث أكثر مما هي كائنات حية، أو لعل حياتها الحقيقية مخفية وراء مظهرها، ولا قدرة للمراقب على الوصول إليها. مرة أخرى، إن هذا الأسلوب في رسم الشخصيات يعكس الحياة في المدينة. وفي ظل مجهولية العاصمة الكبيرة، تبدو الشخصيات منغلقة على حيواتها، لا تعرف إحداها عن الأخرى، ولا تشاركها إلا في أقل الأشياء، فالاتصال بينها عابر ومتقطع، ويظهر الناس أحدهم أمام الآخر وكأنه لغز. وبهذا، إن تصوير ديكنز رجال المدينة ونساءها على النحو الذي يصوّره إنما يجعله أكثر واقعية مما لو أظهرهم من جميع الجوانب.

يمكن للعمل الأدبي أن يكون واقعياً ولكنه ليس عملياً. فقد يقدم عالماً يبدو مألوفاً ولكن على نحو سطحي وغير مقنع. ومن بين هذه الأعمال الروايات العاطفية المبتذلة وقصص التحري من الدرجة الثالثة، أو قد يكون العمل غير واقعي ولكنه عملي؛ يعكس عالماً لا يشبه عالمنا، ولكن بأساليب تكشف شيئاً حقيقياً ومهماً بخصوص التجربة اليومية. ومن هذه الأعمال رواية رحلات جاليفر. أما مسرحية هاملت فهي غير واقعية لأن الشباب لا يتكلمون عادة شعراً عندما

يعنفون أمهاتهم أو يغمدون سيفاً في بطون آباء زوجاتهم، لكن المسرحية واقعية بمعنىً من المعاني أكثر دقة. إن كون العمل من صميم الحياة لا يعني دوماً أنه ينطبق على مظاهر الحياة اليومية. قد يعني ذلك تفكيك تلك المظاهر وتحليلها.

هل كل الأعمال الأدبية الكبرى خالدة وشاملة في جاذبيتها؟ المؤكد أن هذا أحد المزاعم القوية على امتداد القرون الزمنية. فالقصائد والروايات العظيمة هي تلك التي تتجاوز عصرها وتتحدث إلينا كلنا حديثاً ذا مغزى. وهي تعالج ملامح التجربة الإنسانية الدائمية والتي لا تفنى؛ في الفرح والمعاناة والألم والموت والعاطفة الجنسية وليس في المحلي والتصادفي. وهذا هو السبب الذي يجعلنا لا نزال نستجيب لمؤلفات مثل انتيغونا لسوفوكليس وحكايات كانتربري لتشوسر، حتى إن كانت تنتمي لثقافات تختلف اختلافاً شديداً عن ثقافتنا. وعلى هذا الأساس، يمكن أن تكون لدينا رواية عظيمة عن الغيرة الجنسية (مثلاً رواية بروست البحث عن الزمن المفقود)، ولكن ربما ليس عن الفشل في نظام الصرف الصحي في أوهايو.

ربما ثمة شيء من الصحة في هذا الزعم، ولكنه يطرح عدداً من الأسئلة. فقد ظلت أنتيغونا وأوديب ملكاً حيَّة على مدى آلاف السنين، ولكن هل مسرحية أنتيغونا التي تثير إعجابنا اليوم هي المسرحية نفسها التي صفق لها قدماء الإغريق؟ هل القضية المركزية فيها هي القضية نفسها التي كان يظنها أولئك الإغريق؟ وإذا كان الجواب بالنفي، أو إذا كنا غير متأكدين، علينا إذاً أن نتردد قبل أن نتكلم عن العمل نفسه الذي ظل خالداً على مدى قرون من الزمان. ربما لو كان من شأننا حقاً أن نكتشف ما الذي كان يعنيه عمل أدبي معين وقدتم لمحايليه من الجمهور، فإننا سوف نتوقف عن منحه درجة عالية

أكثر مما ينبغي أو نستمتع به استمتاعاً كبيراً. وهل يفهم الالزابيثيون واليعاقبة من مؤلفات شكسبير الأشياء نفسها التي نفهمها نحن؟ مما لا ريب فيه أن ثمة تداخلات مهمة، ولكننا مضطرون إلى أن نتذكر أن الفرد الاليزابيثي أو اليعقوبي الاعتيادي عامل تلك المسرحيات بمجموعة من المعتقدات المختلفة اختلافاً شديداً عن معتقداتنا. إن كل تفسير لأي عمل من الأعمال الأدبية تشوبه - وإن على نحو غير واعٍ - مسحة من قيمنا وافتراضاتنا الثقافية. فهل سينظر أحفاد أحفادنا إلى سول بيلو وولاس ستيفنز كما ننظر نحن إليهما اليوم؟

يرى بعض النقّاد أن العمل الأدبي الرفيع المستوى ليس عملاً لا تتغير قيمته؛ كذلك العمل الذي يولّد معاني جديدة بمرور الزمان. وإذا جاز التعبير لقلنا إنها قضية مستهلكة في بطء، وهي تجمع مختلف التفسيرات أثناء تطورها. وكما هو شأن نجم من نجوم موسيقى "الروك"، فإن في إمكان العمل أن يكيف نفسه لجماهير جديدة. وحتى في هذه الحالة، إننا لا ينبغي أن نفترض أن مثل هذه الأعمال الكلاسية الرفيعة لها مكانتها المتقدمة دوماً، فهي مثل المشاريع التجارية، يمكن أن تصاب بالإفلاس وتغلق أبوابها ثم تنهض من جديد. إن المؤلفات يمكن أن تحظى بالاهتمام أو تفقده حسب الظروف التاريخية المتغيرة. فبعض نقاد القرن الثامن عشر لم يبتهجوا ابتهاجاً غامراً بشكسبير أو جون دَنْ مثلما نبتهج بهما نحن اليوم.

بل وصل الأمر ببعضهم إلى عدم النظر إلى الدراما بوصفها أدباً تماماً، ولا حتى أدباً رديئاً. ويحتمل أنه كانت لديهم تحفظات مشابهة بشأن الأشكال المتبذلة والدعيَّة والهجينة المعروفة باسم الرواية. وقد كتب صاموئيل جونسون عن قصيدة ليسيداس لجون ملتون، التي ألقينا نظرة على أبياتها الاستهلالية في الفصل الأول، قائلاً:

*"المفردة غير سائغة والقافية ملتبسة والأعداد*
*منفرة... في هذه القصيدة، الطبيعة غائبة لأنها تفتقر إلى*
*الصدق. وتفتقر إلى العنصر الفني لأنها لا تحتوي على ما هو*
*جديد. شكلها هو شكل القصيدة الرعوية: سهل ومبتذل*
*ولهذا يثير الاشمئزاز".*

لكن على الرغم من كل هذا، ثمة إجماع على أن جونسون ناقد متمكن تمكناً كبيراً.

قد تنجم عن التغييرات في الظروف التاريخية مؤلفات لا حظوة لها. وقد لا تكون ثمة كتابات يهودية ذات قيمة للنازيين. إن التحول العام في العاطفة يعني أننا لم نعد نتقبل الكتابات التعليمية تقبلاً كبيراً؛ وإن كانت الموعظة جنساً رئيساً يوماً ما. وليس من سبب في واقع الأمر يدفع إلى الافتراض، كما يفترض غالباً القراء الحديثون، أن الأدب الذي يسعى إلى تعليمنا شيئاً ما يرجح أن يكون أدباً مملاً. إننا نميل نحن أنصار الحداثة إلى أن نكون كارهين للأدب (العقائدي) ولكن الكوميديا الإلهية من هذا النمط من الأدب. إن العقائدي ليس مضطراً إلى أن يكون دوغمائياً، وقد تبدو معتقداتنا الصادرة من القلب مثل معتقدات عقيمة لشخص آخر. وقد تعالج الروايات والقصائد موضوعات ذات اهتمام عاجل في زمن تأليفها، ولكنها فقدت أهميتها عندنا اليوم. فقصيدة "إحياء لذكرى" للشاعر تينيسون تزعج نفسها بموضوع نظرية النشوء؛ وهو أمر لا يثير انزعاج معظمنا في هذه الأيام. ثمة مشكلات لم تعد مشكلات اليوم؛ حتى إن لم تكن قد حُلَّت حلاً مناسباً. من جهة ثانية، قد تعود إلى الحياة بفعل تطور تاريخي بعض المؤلفات التي كاد النسيان أن يطويها. ففي أزمة الحضارة الغربية التي

بلغت ذروتها في الحرب العالمية الأولى، عـاد الشـعراء الميتـافيزيقيون والمسرحيون اليعاقبة الذين عاشوا أيضاً في زمن معروف بالاضطرابات الاجتماعية لينالوا الحظوة من جديد. ومع ظهـور الحركـة النسـوية الحديثة، لم يعد أحد ينظر إلى الروايات القوطية التي تحتشد بـالبطلات المعذبات على أنها تحفة ثانوية فاكتسبت بذلك أهمية جديدة.

إن العمل الأدبـي الذي يعالج ملامح الوضع البشري الدائميـة كالموت والمعاناة والجنس لا تضمن له مكانة مهمة. ربما يعـالج هـذه الأمور معالجة مبتذلة إلى حدٍّ كبير، ولكن، على أي حال، تميل هـذه الأوجه الشاملة للإنسانية إلى أن تكون لها مختلف الأشكال في مختلـف الثقافات. فالموت بالنسبة لعصر لا سبيل فيه لفهم الكثير مـن الأمـور كالعصر الذي نحيا فيه الآن لا يشبه تماماً الموت وما كان يعنيه للقديس أوغسطين أو جوليان أوف نورويتش*. إن الحزن والحداد يشترك فيهما كل البشر، ولكن العمل الأدبـي قد يعبّر عنهما في شكل محدد ثقافياً فيخفق في إثارة اهتمامنا على نحو عميق. على أي حال، لماذا لا يمكـن أن تكون ثمة مسرحية أو رواية عظيمة تدور عن فشل نظام الصـرف الصحي في أوهايو؛ الذي نادراً ما يعدُّ مظهراً دائماً من مظاهر الوضـع البشري؟ ولماذا لا يمكن أن يحظى هذا الموضـوع باهتمـام شـامل؟ فالمشاعر التي يثيرها مثل هذا الفشل - الغضب والذعر والذنب والندم والقلق بشأن التلوث البشري، والخوف من الفضلات - تشارك فيهـا عديد المدنيات المختلفة.

---

* جوليان أوف نورويتش Julian of Norwich (1342-1413): ناسـكة متدينة وصوفية دونت رؤاها في كتاب بعنوان الكشوفات السـتة عشـر للحب الإلهي Sixteen Revelations of Divine Love يذكر أن الاسم جوليان كان يستعمل للذكور وللإناث في ذلك الزمان. (المترجم)

الحق أن واحدة من المشكلات ذات الصلة بكون كل الأعمال الأدبية العظيمة تعالج الموضوعات الشاملة وليس المحلية ترجع إلى أن القليل جداً من العواطف الإنسانية مقتصرة على ثقافات بعينها. المؤكد أن ثمة حالات يمكن للفرد أن يسميها عواطف محلية. فالذكور الغربيون الحديثون ليسوا بتلك الدرجة من الحساسية إزاء شرفهم التي كان فرسان القرون الوسطى يبدون بها. كما أن قوانين الشهامة لا تحركهم كثيراً. فالمرأة الغربية الحديثة لن تشعر بالتلوث إذا ما تزوجت بقريب زوجها المتوفى من الدرجة الأولى؛ وهي الحالة التي قد يكون عليها مجتمع قبلي ما. إن العواطف والمشاعر تعبر الحدود الثقافية، وأحد الأسباب لذلك هو أنها مرتبطة بالجسد البشري، وأن الجسد هو أكثر الأشياء الأساسية التي يشترك بها الجنس البشري.

لكن الشيء الذي نشترك فيه عموماً ليس موضع اهتمامنا الوحيد. فنحن مفتونون بما يختلف عنا أيضاً. وهذا ما يخفق أحياناً في فهمه دعاة الشمولية. فنحن لا نقرأ عموماً أدب الرحلات لنؤكد لأنفسنا أن سكان تونغا* أو ميلانيسيا** يساورهم الشعور نفسه الذي يساورنا بشأن من يتاجر منهم. ولا يدعي عدد كبير من عشاق الملاحم الأيسلندية أن تأثيرهم كبير على السياسات الزراعية التي ينتهجها الاتحاد الأوروبي. وإذا كان الأدب الوحيد الذي يلهمنا هو ذلك الأدب

* تونغا Tpnga أو جزر الأصدقاء: أرخبيل بركاني من جزر بولينيزيا شرقي جزر فيجي، عاصمته نوكو ألوفا. من دول الكومنولث، استقلت عام 1970. تتألف من 150 جزيرة، فيها براكين مشتعلة ومناخ حار غزير الأمطار. في الجنوب منها تقع هوة تونغا، عمقها 10882م وهي ثاني أعمق هوة بحرية في العالم بعد هوة جزر ماريانا. (المترجم)

**ميلانيسيا Melanesia: مجموعة جزر في جنوب غربي المحيط الهادئ وشمال شرقي أستراليا وجنوب خط الاستواء. (المترجم)

الذي يعكس اهتماماتنا، فإن القراءة كلها تغدو شكلاً من أشكال النرجسية. إن الهدف من الالتفات إلى رابيليه أو اريستوفانيس يتمثل في الخروج من رؤوسنا والغوص على نحو أعمق داخلها من جديد. الناس الذين يرون أنفسهم في كل مكان يثيرون السأم.

يعتمد مدى تكلم العمل الأدبي على ما هو أكثر من موقعه التاريخي على ذلك الموقع. فإذا كان ناجماً عن حقبة مهمة في تاريخ البشرية، حقبة يعيش فيها الرجال والنساء في خضم تحول يهز العالم، فيمكن أن يُشجع بهذه الحقيقة إلى الحد الذي يجذب فيه القراء في مختلف الأزمنة والأمكنة. وما عصر النهضة والعصر الرومانسي إلاّ مثالان واضحان. إنّ الأعمال الأدبية التي تتجاوز لحظتها التاريخية قد تتجاوزها بسبب طبيعة تلك اللحظة، فضلاً على الأسلوب المحدد الذي تنتمي إليه.

إنّ كتابات شكسبير وملتون وبليك وييتس تردد صدى أزمنتها وأمكنتها ترددا عميقاً يصل مداه إلى قرون خلت وينتشر في أنحاء الكرة الأرضية.

ما من عمل أدبي خالد بالمعنى الحرفي للكلمة، لأن الأعمال الأدبية كلها من نتاج ظروف تاريخية معينة. وإن وصف بعض الكتب على أنها خالدة إنما هو أسلوب للتعبير عن ميلها للبقاء مدة أطول من بطاقات الهوية أو قوائم المشتريات. ولكن حتى في هذه الحالة، قد لا يدوم ذلك إلى الأبد. ولن نعرف إلا في يوم الدينونة إن كان فرجيل أو غوته قد تمكنا من النجاح حتى نهاية الزمان، أو إذا كانت جي.كي. رولنغ قد تغلبت على ثربانتس بفارق ضئيل. ثم إن هناك قضية الانتشار في الزمان. فلو كانت الأعمال الأدبية العظيمة شاملة، فيفترض بستندال أو بودلير أن يتكلم من حيث المبدأ كلاماً ذا صلة بسدينكا أو داكوتا

على النحو الذي يكلمان به الغربيين أو في الأقل بعضهم. صحيح أن دينكا قد يقدر جين أوستن حق تقديرها مثلما يقدر مانكويان. لكن مثل هذا العمل يحتاج إلى تعلم اللغة الإنكليزية، والحصول على بعض المعلومات عن شكل الرواية الغربية، وفهم شيء من المهاد التاريخي الذي يمكن بموجبه أن يكون لرواية أوستن معنى. وهكذا، إن فهم لغة ما يعني فهم شكل من أشكال الحياة.

وينطبق الشيء نفسه على قارئ إنكليزي مصمم على البحث في ثراء شعر الانويت، وفي كلتا الحالتين، يحتاج المرء إلى الوصول إلى ما وراء بيئته الثقافية للاستمتاع بفنّ حضارة أخرى. وما من شيء مستحيل في هذا الصدد، فالناس يستمتعون بذلك؛ إذ إن فهم فن ثقافة من الثقافات أهم من فهم نظرية يطرحها علماء الرياضيات. ولا يمكنك أن تفهم لغة ما إلا بفهم أكثر من لغة واحدة، لكن ليس صحيحاً أن أوستن تعني الشيء الكثير لمجتمعات أخرى؛ لأن كل واحد سواء أكان إنكليزياً أو دنكا أو أنويت يشارك في الإنسانية نفسها، ولكن حتى لو كان الأمر كذلك، فلن تكون تلك أرضية كافية لهم للاستمتاع برواية كبرياء وهوىً.

ما معنى أن نصف في كل الأحوال عملاً أدبياً بالعظمة؟ إن كل فرد تقريباً من شأنه أن يضفي هذه الصفة على الكوميديا الإلهية لدانتي، ولكن قد يكون هذا الحكم رمزياً أكثر مما هو حقيقي، وقد يشبه مشاهدة شخص ما جذاب جداً من الناحية الجنسية ولكنه لا يشعر أنه منجذب إليه جنسياً. فالغالبية العظمى من الرجال والنساء المعاصرين يرون أن رأي دانتي بالعالم غريب على نحو لا يجعل شعره قادراً على منحهم متعة أو فهماً كبيرين. وقد لا يزالون يقرون أنه شاعر عظيم، لكن من غير المرجح أن يشعروا أن هذه الصفة حقيقية على النحو الذي

قد يشعرون أنه حقيقة بخصوص هوبكنز أو هارت كرين. وقد يستمر بعض الناس في رفع قبعاتهم لبعض المقطوعات الكلاسية حتى بعد زمن طويل من فقدانها أي معنى لهم. لكن، إذا لم يكن ثمة من يتحمس للكوميديا الإلهية بعد اليوم، فسوف تصعب معرفة السبب في وصفها حتى الآن بالقصيدة العصماء.

يمكنك أيضاً أن تحصل على المتعة من عمل أدبي تظنه غير ذي قيمة تماماً. فثمة عدد كبير من الكتب التي تحتشد بالمغامرات في مكتبات المطارات والتي يلتهمها الناس من دون أن يتخيلوا أنهم في حضرة أدب رفيع. ربما نجد أساتذة أدب يستمتعون بمغامرات روبرت بير على ضوء مشعل يدوي من تحت الفراش ليلاً. إن الاستمتاع بقطعة أدبية لا يعني الإعجاب بها، إذ يمكنك أن تستمتع بقراءة كتب لا تعجبك، وأن تعجب بكتب لا تستمتع بها. فقد كان الدكتور جونسون معجباً الإعجاب كله بملحمة الفردوس المفقود، ولكن المرء يشعر أنه كان متردداً في الإبحار فيها.

المتعة قضية ذاتية أكثر من التقييم. فإذا ما فضّلت الدراما على الكمثرى، فتلك قضية تخص الذوق، وهي تختلف عن تفكيرك أن دستويفسكي روائي أكثر أهمية من جون غريشام، فدوستويفسكي أفضل من غريشام؛ مثلما أن تايغر وودز لاعب غولف أفضل من ليدي غاغا. إن كل من يفهم الرواية أو الغولف فهماً جيداً سوف يؤيد مثل هذه الأحكام. ولكن المرء يصل إلى نقطة يكون فيها، على سبيل المثال، عُدّ إدراك نوع معين من أنواع مشروب الشعير على أنه عالمي الجودة بمثابة الجودة شبيهاً بعدم فهم هذا المشروب من الشعير. إن معرفة أنواع الشعير معرفة صحيحة من شأنها أن تتضمن القدرة على فهم مثل هذه الفروق.

لكن، هل يعني هذا الكلام أن الأحكام الأدبية موضوعية؟ ليس بالمعنى الذي تكون فيه عبارة "جبل الأولمب أطول من وودي آلن" عبارة موضوعية. فلو كانت الأحكام الأدبية موضوعية بذلك المعنى، فلن يكون عندئذٍ كل ذلك النقاش الدائر من حولها، ويمكنك أن تواصل النقاش الليل بطوله حول ما إذا كانت اليزابيث بيشوب شاعرة أكثر رقة من جون بيريمان. لكن الحقيقة لا تكمن في منطقة وسطى بين الموضوعي والذاتي. فالمعنى ليس ذاتياً، بمعنى أنني لست قادراً على أن أقرر ما إذا كانت عبارة التحذير القائلة "التدخين قاتل" والمثبتة على علبة سجائر ما تعني حقاً "أن النيكوتين يساعد الأطفال على النمو، فشارك هذه السجائر مع طفلك". مع هذا، فإن عبارة "التدخين قاتل" لا تعني ما تعنيه إلا بقوة العرف الاجتماعي. قد تكون ثمة لغة في مكان ما من الكون تعني فيه أغنية لعدد من الأصوات غير مصاحبة بعزف ومنتظمة في لحن مضاف معقد.

القضية هي أن ثمة معايير لتحديد ما هو ممتاز في الغولف أو الرواية، تماماً مثلما لا يوجد أي معيار لكي نحدد به إن كان طعم الدراق ألذ من الأناناس. وهذه المعايير عامة، وهي ليست قضية ما يفضله المرء شخصياً. فعليك أن تتعلم كيفية معالجتها بالإسهام في ممارسات اجتماعية معينة. وفي حالة الأدب، تُعرف هذه الممارسات الاجتماعية بالنقد الأدبي، ولكن هذه القضية تترك المجال واسعاً أمام عدم الاتفاق. إن المعايير تمثل إرشادات لكيفية التوصل إلى أحكام القيمة. وهي لا تصنع الأحكام لك، مثلما لا يعني اتباع القواعد في لعبة الشطرنج أنك سوف تفوز بها. فالشطرنج لا يُلعب استناداً إلى القواعد فحسب، بل حسب التطبيق الخلاق لمثل هذه القواعد. كما أن القواعد نفسها لن تخبرك كيف تطبقها تطبيقاً خلاقاً، فتلك قضية تتصل بالمعرفة

والذكاء والتجربة. إن معرفة ما يحدد صفة الامتياز في الرواية يرجح أن تقرر الحكم بين تشيخوف وجاكي كولينـز، ولكـن لـيس بـين تشيخوف وتورغنيف.

قد تكون لمختلف الثقافات معايير متباينة لتقرير ما الأدب الجيد والأدب الرديء. فإذا كنت مثلاً متفرجاً أجنبياً، فقد تكون حاضراً احتفالاً من احتفالات قرية من قرى جبال الهملايا، وتصرح إن كان الاحتفال في رأيك مملاً أو بهيجاً، جريئاً أو طقسياً جداً، لكن الكلام الذي لن تستطيع قوله هو إن كان الاحتفال منفذاً تنفيذاً جيداً؛ لأن الحكم على مثل هذا الأمر يتطلب منك معرفـة بمعـايير الامتيـاز والجودة المناسبة لذلك النشاط بعينه. وينطبق الشيء نفسـه علـى الأعمال الأدبية، لأن معايير الجودة قد تختلف من نوع أدبـي إلى آخر. فالذي يجعل من قصيدة رعوية قطعة فنية رائعة ليس هو نفسه ذلك الشيء الذي يجعل من قصة من قصص الخيال العلمي قطعـة أدبية بالغة التأثير.

ومن شأن الأعمال الأدبية العويصة والمعقدة أن تكون مرشـحة واضحة للجودة الأدبية، بيد أن التعقيد لا يمثل قيمة في ذاته لأن صبـغة التعقيد تمنحها مكانة وسط الخالدين على نحو آلي. فالعضلات في ساق الإنسان معقدة، لكن المصابين بجروح في ربلة الساق قد يفضـلون ألاّ تكون كذلك. كما أن حبكة رواية سيد الخواتم معقدة، ولكن هـذه الصفة غير كافية لتجعل من هذه الرواية التي كتبها تولكين عزيزة عند أولئك الذين لا تروقهم تلك الهروبية المتحذلقة أو الغرابة القروسطية... إن هدف بعض القصائد الغنائية والشعبية لا يكمن في تعقيدها، بل في بساطتها المؤثرة. وصيحة لير وهو يقول: "لا، لا، لا، لا، لا" ليسـت معقدة أبداً، ولكنها الأكثر روعة.

ليس صحيحاً أيضاً أن الأدب الجيد يصعب فهمه كله. فقد نجد أدباً رائعاً من حيث المظهر الخارجي، مثل كوميديات بن جونسون أو مسرحيات أوسكار وايلد عن المجتمع الرفيع أوهجائيات ايفلين ووه. (لكن ينبغي لنا أن نحترس من الانحياز إلى ما يقال عن أن الكوميديا دائماً ما تكون أقل عمقاً من المأساة؛ إذ ثمة كوميديات ثاقبة ومآسٍ مبتذلة، وما رواية يولسيس لجيمز جويس إلا كوميديا عويصة على الفهم؛ وهو قول يختلف عن قولنا إنها مضحكة جداً، وإن كانت كذلك). فالظواهر الخارجية ليست سطحية دائماً، فثمة أشكال أدبية يكون فيها التعقيد في غير محله. فهذه ملحمة الفردوس المفقود تكشف لنا قليلاً من العمق أو التعقيد النفساني. وينطبق الشيء نفسه على قصائد روبرت برنز الغنائية. أما قصيدة "النمر" لوليم بليك، فهي قصيدة معقدة وصعبة الفهم ولكنها ليست كذلك من الناحية النفسانية.

ثمة عدد كبير من المقطوعات الغنائية يؤكد - كما لاحظنا - أن الأدب الجيد أدب متماسك، وأن أكثر الأعمال الأدبية براعة وروعة هي الأشد افتقاراً إلى الوحدة المنسجمة. ففي تقنية مقتصدة ومؤثرة، تكتسب كل نقطة تفصيلية ثقلها من التصميم الكلي. وتتمثل إحدى المشكلات في هذا الزعم بأن عبارة "Little Bo Peep" متماسكة ولكنها بلا معنى. زد على ذلك، إن أعداداً كبيرة من الأعمال المؤثرة لما بعد الحداثة أو الطليعية بلا مركزية وانتقائية، وتتألف من أجزاء غير مترابطة أو منسجمة تماماً. وهي ليست بالضرورة رديئة لهذا السبب، إذ لا فائدة من الترابط أو الانسجام على هذا النحو، وهو ما أشرت إليه قبل الآن. فبعض الأعمال الفنية الرائعة للفنانين المستقبليين والدادائيين والسورياليين متنافرة عمداً. فالتشظي يمكن أن يكون أشد سحراً من الوحدة.

لعل الفعل والسرد هما ما يجعل العمل الأدبي استثنائياً. فالمؤكد أن أرسطو اعتقد أن الفعل الممتاز والمتقن مركزي لواحد من أشكال الكتابة الأدبية في الأقل (المأساة)، ولكن لا نجد الشيء الكثير يحدث في واحدة من أعظم مسرحيات القرن العشرين وهي في انتظار غودو، أو في واحدة من أروع الروايات وهي يولسيس، ولا في واحدة من أبرع القصائد وهي الأرض اليباب. وإذا ما كانت الحبكة المتينة والسرد القوي حيويين من أجل نيل مكانة أدبية، فإن فرجينيا وولف سوف تحتل مكانة متدنية تثير الحزن. إننا لم نعد ننظر إلى الحبكة القوية على أنها رفيعة المقام على طريقة أرسطو، بل إننا لم نعد نؤكد الحبكة أو السرد مطلقاً. وإذا لم نكن أطفالاً صغاراً، فإننا سنكون أقل افتتاناً بالقصص من أسلافنا. كما ندرك، إن الفنّ الآسر يمكنه أن يتحقق بتفاصيل قليلة.

والآن، ماذا عن الخاصية اللغوية؟ هل تستخدم كل الأعمال الأدبية العظيمة اللغة استخداماً خلاقاً واسع الحيلة؟ المؤكد أن فضيلة الأدب تكمن في أنه يعيد كلام البشر إلى فيضه ووفرته الحقيقيين، وبهذا نستعيد قدراً من إنسانيتنا المكبوتة. إن مقداراً هائلاً من اللغة الأدبية مستنسخ وغزير. وبهذا يمكنها أن تعمل عمل النقد لكل ما نتفوه به يومياً. ويمكن لفصاحتها أن تمثل إهانة لحضارة باتت اللغة عندها حيوية. فالأصوات المسجلة على شريط، والنص الناطق، والرطانة الإدارية، والنثر الذي تختص به الصحف الشعبية، والنفاق السياسي، والبيروقراطية يمكن إظهارها لما فيها من أشكال وقحة في الخطاب. فكلمات هاملت الأخيرة هي:

*غائب عن الهناء أنت برهة*
*وفي هذا العالم القاسي، خذ نفساً في ألم*
*لتروي قصتي...*
*والبقية صمت.*

وكلمات ستيف جوبز الأخيرة هي: آه، وه، آه، وه، آه، وه.

قد يشعر البعض أن ثمة ارتداداً هنا؛ لأن الأدب يدور عن التجربة المحسوسة للغة، وليس عن الاستعمال الفعلي لها فحسب. يمكن لهذا الأدب أن يشد انتباهنا إلى ثراء وسط نعده صحيحاً. إن الشعر لا يهتم بمعنى التجربة فحسب، بل بتجربة المعنى أيضاً. ومع هذا، ليس كل ما نطلق عليه الصفة الأدبية له أسلوبه المترف في استعمال المفردات. فثمة أعمال أدبية لا تستخدم اللغة على نحو يشد الانتباه. فالقدر الكبير من الرواية الواقعية والطبيعية يوظف كلاماً بسيطاً واضحاً. ولن تجد أمامك من يصف شعر فيليب لاركن أو وليم كارلوس وليمز على أنه شعر يحتشد بالاستعارة. كما أن نثر جورج أورول ليس فخماً. وليس ثمة بلاغة صقيلة وفيرة في كتابات ارنست همنغواي. وكان القرن الثامن عشر ينظر بعين الاحترام إلى النثر الذي يتصف بالسلاسة والدقة والفائدة. مما لا ريب فيه أن الأعمال الأدبية ينبغي أن تكون مكتوبة كتابة جيدة، ولكن هذا الأمر يسري على كل أنماط الكتابة؛ بما فيها المذكرات وقوائم الطعام. صحيح أن كتابتك لا يتعين عليها أن تكون شبيهة بكتابة رواية قوس قزح أو روميو وجولييت لكي يحكم عليها بأنها قطعة أدبية محترمة.

إذاً، ما الذي يجعل مثل هذه المؤلفات جيدة أو رديئة؟ لقد لاحظنا أن بعض الافتراضات العامة في هذا المجال لا تحتمل قدراً كبيراً من

البحث والتمحيص. إذاً، ربما يمكننا أن نسلّط مزيداً من الضوء على الموضوع بتحليل بعض المقتطفات الأدبية أملاً في معرفة مدى جودتها.

***

يمكننا أن نبدأ بجملة مأخوذة من رواية جون ابدايك (استراحة رابيت Rabbit at Rest):

A shimmery model, skinny as a rail, dimpled square-jawed like a taller Audrey Hephurn from the Breakfast at Tiffany days, steps out of the car smiling shyly and wearing a racing driver's egg-helmet with her gown made up it seems of ropes of shimmering light.

عارضة تترأرأ، نحيفة مثل سكة حديد، ذات
فك عريض بغمازتين أشبه بأودري هيبورن
وإنْ أطول قامة من أيام "فطور في تيفاني"،
تترجل من سيارة مبتسمة ابتسامة خجولة معتمرة
خوذة بيضوية من خوذ سائقي سيارات السباق
ومرتدية ثوباً مصنوعاً كما يبدو من خيوط تترأرأ
لامعة".

على الرغم من شبه تكرار واحد من دون مبالاة لكلمتي ("shimmery" و"shimmering")، فإن هذه الفقرة مقطع من الكتابة غاية في الإتقان، بل قد يشعر المرء أنه متقن أكثر مما ينبغي، مقطع ذكي ومحسوب إلى حدٍّ بعيد، وتبدو فيه كل كلمة وقد اختيرت اختياراً دقيقاً، وصُقلت وصُفت إحداها بجانب الأخرى، وسُويت لكي تظهر بلمسة أخيرة صقيلة. وليس فيها ما هو في غير محله، والجملة مرتبة ومكتوبة في عناية شديدة، تقوم بمحاولة شاقة جداً، وليس فيها ما هو عفوي، بل فيها مسحة تشي بصنعة متقنة؛ إذ إن كل كلمة من كلماتها

وضعت في موضعها على نحو دقيق بلا نهايات مفككة أو عدم انسجام. ونتيجة لذلك، إن الفقرة فنية ولكنها بلا حياة. وتقفز إلى الذهن الصفة slick بمعنى صقيلة أو ممتازة. وتهدف الفقرة إلى أن تكون قطعة من الوصف التفصيلي، ولكن ثمة شيئاً كثيراً يجري على مستوى اللغة، وعدداً كبيراً من الصفات المعقدة والعبارات المتراكمة مما يصعب علينا التركيز في الشيء المراد عرضه. وتجذب اللغة اهتمام القارئ المدهش إلى رشاقتها. لعلنا مدعوون على وجه الخصوص إلى الإعجاب بالأسلوب الذي تشق طريقها فيه وسط عدد كبير من الجمل الثانوية، وكلها تتمحور من حول الفعل الرئيس "steps" من دون أن تفقد توازنها لحظة واحدة.

ثمة مقتطفات كثيرة كهذه في رواية جون أبدايك. خذ مثلاً هذه الصورة عن شخصية أنثى من الرواية نفسها:

Pru has broadened without growing heavy in that suety

Pennsylvania way. As if invisible pry bars have slightly spread her

bones and new calcium been wedged in and the flesh gently

stretched to fit, she now presents more front. Her face, oncenarrow like Judy's at moments looks like a flattened mask.

Always tall, she has in the years of becoming a hardened wife and matron allowed her long straight hair to be cut and teased out into bushy wings a little like the hairdo of the Sphinx.

تضخمت برو من دون أن يثقل وزنه على تلك الطريقة الشحمية البنسلفانية. وأصبحت الآن تتصف بواجهة أكبر، وكأن قضباناً غير

مرئية محدقة قد وسعت من عظامها، وحشرت فيها كمية جديدة مـــن الكالسيوم، وشدَّت طبقتها الجلدية لتكون ملائمة. وجهها الذي كـــان يوماً ضيقاً مثل وجه جودي، يبدو في لحظات مثل قناع مسطح. وبعد أن كان شعرها طويلاً وبسيطاً، عمدت في السنين التي باتت فيها زوجة مخشوشنة تقدمت بها السن إلى قصه وتمشيطه في أجنحة كثة تشبه قليلاً تصفيفة شعر أبـــي الهول.

إن عبارة "تشبه تصفيفة شعر أبـــي الهول" لمسة خياليـــة ممتعـــة. وتجذب هذه الفقرة الاهتمام الحذر إلى ذكائها في عملية رسم ملامـــح شخصية برو. هذه كتابة جميلة، انتقامية. فعبارة "على تلك الطريقـــة الشحمية البنسلفانية" تنطوي على معرفة أكبر مما ينبغي. كما أن صورة القضبان المنتزعة مثيرة للدهشة ولكنها مصطنعة أكثر مما ينبغي. الحق أن كلمة "مصطنعة" مناسبة لهذا النمط من الكتابة على وجه العمـــوم، في حين تهدد برو في الاختفاء من تحت كثافة التفاصـــيل الـــتي تغطيهـــا. وتشبه هذه الفقرة في أثرها وصف شيء وليس وصف شـــخص، إذ إن أسلوبها يجمد امرأة تنبض بالحياة ويحولها إلى حياة ساكنة.

قارن نثر أبدايك بهذه الفقرة المأخوذة عن قصة "تمرين تكتيكـــي" للكاتب ايفلين ووه:

They arrived on a gusty April afternoon after a train journey of normal discomfort. A taxi drove them eight miles from the station, through deep Cornish lanes, past granite cottages and disused, archaic tin-workings. They reach the village which gave the house its postal address, passed through it and out along a track which suddenly emerged from its high banks into open grazing land on the chiff's edge, high, swift clouds and sea-birds wheeling overhead, the truf at their feet alive with fluttering wild

flowers, salt in the air, below them the roar of the Atlantic breaking on the rocks, a middle-distance of indigo and white tumbled waters and beyond it the serene arc of the horizon. Here was the house.

"وصلا بعد ظهر يوم عاصف من أيام شهر نيسان بعد رحلة بالقطار ذات مشقة اعتيادية، وأقلتهما سيارة أجرة على امتداد ثمانية أميال من محطة القطار وممرات الكورنيش الخفية، ومن أمام البيوت المشيدة بحجارة الغرانيت ومعامل الصفيح القديمة والمهملة. وصلا القرية التي منحت البيت عنوانها البريدي، ومرًّا بها وخرجا على امتداد طريق ظهرت بغتة من على تلالها المرتفعة المؤدية إلى حافة جرف، سحب عالية سريعة وطيور بحر تحوم من فوقهما، والمرج تحت أقدامهما ينبض بالحياة وبالزهور البرية الخفاقة، والهواء اللاذع، ومن تحتهما هدير الأطلسي وهو يتكسر على الصخور، وعلى مسافة متوسطة الطول، تدافعت المياه ذات اللونين الأبيض والنيلي، ومن ورائها قوس الأفق الهادئ. ها هو البيت".

هذه ليست فقرة تقفز من فوق الصفحة، وليست فيها خاصية النحت الواعي التي تتصف بها فقرة أبدايك. المؤكد أن هذا أفضل لها. فالنثر في كتابة ووه مقتضب ولا تشوبه شائبة ومقتصد. كما أنه متحفظ وبعيد عن التصنع؛ وكأنه لا يدرك المهارة التي يتمكن بوساطتها من استخراج جملة واحدة من "وصلا القرية" إلى عبارة "قوس الأفق الهادئ" ومروراً بعدد كبير من الجمل الثانوية من دون جهد أو صنعة. إن هذا الإحساس بالرحابة في التركيب النحوي وفي المنظر الطبيعي تقابله عبارة مقتضبة مثل ها هو البيت التي تدل على وقفة في القصة، وفي الأسلوب الذي تم التعبير به عنها. أما جملة

ومعناها "رحلة بالقطار ذات A train journey of narmal discomfort مشقة اعتيادية" فهي ذات مسحة هازئة. وقد تكون الصفة "Archaic" بعيدة جداً، ولكن التوازن الإيقاعي للأسطر يثير الإعجاب الشديد. ثمة مسحة من المهارة الهادئة تحيط بالنص كله. ما المنظر الطبيعي فهو في صورة مجموعة من الضربات السريعة الماهرة التي تجعله نابضاً بالحياة من دون إثقاله بالكثير من التفاصيل الزائدة. يمتلك نثر ووه أمانة وواقعية قوية تبدوان شديدتي الوضوح مقارنة بأبدايك. كما يمكن مقارنتها مقارنة جيدة بالمقطع الآتي المأخوذ عن رواية أبسالوم، أبسالوم لوليم فوكنر:

In the overcoat buttoned awry over the bathrobe he looked huge and shapeless like a dishevelled bear as he stared at Quentin (the Southerner, whose blood ran quick to cool, more supple to compensate for violent changes in temperature perhaps, perhaps merely nearer the surface) who sat hunched in his chair, his hands thrust into his pockets as if he were trying to hug himself warm between his arms, looking somehow fragile and even wan in the lamplight, the rosy glow which now had nothing of warmth, coziness, in it, while both their breathing vaporized faintly in the cold room where there was now not two of them but four, the two who breathed not individuals now yet something both more and less than twins, the heart and blood of youth. Shreve was nineteen; a few months younger than Quentin. He looked exactly nineteen; he was one of those people whose correct age you never know because they look exactly that because he or she looks too exactly that not to take advantage of the appearance: so you never believe implicitly that he or she is either that age which they claim or that which in sheer desperation they agree to or which someone else reports them to be.

"بدا من تحت معطفه المزرر على نحو مائل ضخماً بلا ملامح مثـل دب أشعث عندما حدق إلى كوينتين (الجنوبـي المفـزع الأكثـر ليناً للتعويض عن التحولات العنيفة في درجات الحرارة ربما، ربما من الناحيـة السطحية) الجالس منحنياً إلى الأمام، وكلتا يديه في جيبيه وكأنه يحاول أن يحضن نفسه ليتدفأ بين ذراعيه، وقد بدا ضعيفاً إلى حدٍّ ما، وشاحباً تحـت نور المصباح ذي الوهج الوردي الذي لم يعد فيه شـيء مـن الـدفء والراحة، في حين كانت أنفاسهما تتبخر في وهن في الحجرة الباردة حيث ليس فيها الآن هما الاثنان بل أربعة؛ اثنان يتنفسان وليسا فردين، وهما الآن بهذا القدر أو ذاك توأمان؛ قلب الشباب ودمه. كان شـريفه في التاسـعة عشرة؛ أصغر من كونيتين ببضعة أشهر. كان يبدو حقاً في التاسعة عشـرة عمره، وكان واحداً من أولئك الناس الذين لا تحزرعمرهم الحقيقي لأنهـم يبدون فعلاً كذلك، فتقول لنفسك إنه أو إنها لا يمكن أن يكون أو تكون كذلك لأنه يبدو أو لأنها تبدو كذلك أكثر مما ينبغي فلا فائدة من المظهر: إذاً، أنت لا تصدق ضمناً أنه أو أنها بذلك العمر الذي تدعيه، أو أنهمـا في حال من يأس لا يرضيان به أو يخبرهما شخص آخر به".

إن هذا النمط من النثر المفضل كثيراً في بعض منـاهج الكتابـة الإبداعية الأميركية يبدو تلقائياً؛ وهو أمر مصطنع. فعلى الـرغم مـن تعامله العفوي مع النظام والعرف، إلاّ أنه مصطنع مثـل أي سـوناته بتراركية. فثمة ما هو مفتعل ومتكلف في الطريقة التي يسعى فيهـا إلى أن يكون طبيعياً. كما يفتقر هذا النثر إلى الطابع الفني، ويبدو شـديد الاهتمام بذاته. وما يبدو حقاً نثراً مرتبكـاً ( where there was now not two of them) يمر على أنه نثر يمتلك قوة التجربة الواقعية. أمـا محاولة الظهور بمظهر التعقيد المؤثر في الأسطر الأخيرة، فإنها تتجلى من

خلال ذكاء متحذلق. إن الأسطر لا تعرف شيئاً عن اللباقة والتحفظ. وتضحي بالرشاقة والإيقاع والاقتصاد من أجل نمط كتابـي يتمثـل (كما أشار أحدهم ذات مرة عن التاريخ) في واحد إثـر الآخـر. إن الفقرة الواردة آنفاً تتصف بقدر كبير من الإطناب، ونحن أمام مؤلـف يجد صعوبة في السكوت. ثم كيف يمكن للمرء أن يبدو وهو في التاسعة عشرة من عمره.

يمكن لأسلوب ما أن يكون أسلوباً "أدبياً" وفعالاً في الوقت نفسه؛ كما في هذه الفقرة المأخوذة من رواية لوليتا لفلاديمير نابوكوف، والتي يتعقب فيها شرطي تحرٍ خاص سيارة البطل:

The driver behind me, with his stuffed shoulders and Trappish moustache, looked like a display dummy, and his convertible seemed to move only because an invisible rope of silent silk connected it with our own shabby vehicle, We were many times weaker than his splendid, lacquered machine, so that I did not even attempt to outspeed him. O lente currite noctis equi! O softly run, nightmares! We climbed long grades and rolled downgill again and heeded speed limit, and spared slow children and reproduced in sweeping terms, the black wiggles of curves on their yellow shields, and no matter how and where we drove, the enchanted interspace slid on intact, mathematical, mirage-like, the viatic counter-part of a magic carpet.

بدا السائق الذي ورائي بمنكبيه المحشوين وشاربه التـرابي * أشـبه بدمية عرض، وكانت سيارته المكشوفة تبدو وهي تتحرك؛ لأن حـبلاً

* الترابـي Trappish: نسبة إلى دير الرهبان في نورمندي بفرنسا الذي بدأ أتباعه منذ 1664 بالالتزام بالتقشف والصمت.

غير مرئي من حرير صامت يربطها بعربتنا المهلهلة. كنا مرات ومرات أضعف من آلته الرائعة الصقيلة، ولهذا لم أحاول حتى أن أسرع أكثر منه. آه أيتها الكوابيس! سيري برفق، ارتقينا طرقاً مرتفعة طويلة، وهبطنا أسفل التل من جديد، وتنبهنا لحدود السرعة، وتجنبنا الأطفال البطيئين، وأنتجنا في مصطلحات سريعة التذبذبات السود للمنحنيات من على دروعهم الصفر، وبصرف النظر عن كيفية السياقة ومكانها، كانت الفسحة الآسرة تتبدد سليمة ورياضية ومثل سراب، مثل نظير معوض عن بساط سحري".

قد يبدو للقارئ من أول وهلة أن هذه الفقرة لا تختلف اختلافاً كبيراً عن الفقرة التي أتينا على ذكرها من رواية أبدايك. فهي تمتلك وعياً ذاتياً أدبياً مشابهاً لها، فضلاً على الاهتمام المتكلف والمبالغ به بالتفاصيل. إن نابوكوف، كما أبدايك، يكتب وأذنه متيقظة للنظام الصوتي في نثره، لكن الفارق يكمن جزئياً في مسحة نابوكوف العابثة؛ وكأن الفقرة تدرك بسرور خاصيتها المبالغ بتحضرها. وثمة إحساس واهٍ في أن الراوي همبرت همبرت يهزأ. فالاسم همبرت همبرت نكتة قائمة على حسابه. ويكمن العبث في فكرة أن السيارة الموصوفة على أنها:

"reproduced in sweeping terms the black wiggles of curves on their yellow shields".

إنما تعني أنها تتابع منحنيات الطريق الممثلة بالالتواءات المشار إليها من على علامات الطريق الصفر ولكن بدرجة أكبر من الالتواءات نفسها. كما نجد قدراً من التلاعب اللفظي في ترجمة همبرت الخلاقة والخاطئة لتعبير أوفيد "noctis equi" ومعناه (جياد الليل) "horses of the night" إلى كوابيس "nightmares".

ثمة فارق كوميدي في الفقرة بين عملية السياقة اليومية على طريق من الطرق الحرة في الولايات المتحدة واللغة الأنيقة ذات النبرة العالية ("حبل لا مرئي من الحرير الصامت" و"آلة رائعة وصقيلة") التي توصف بها. إنه أسلوب كتابي ثمين، أي إنه أسلوب رشيق ميّال إلى التكلف أو مبالغ في صقله. غير أن الفقرة تمرره لأنه مسلٍ قليلاً من جهة أولى، وواعٍ بذاته مُفارقاً من جهة ثانية، ولأنه من جهة ثالثة ينتقل إلينا بوصفه أسلوب المتكلم المفعم بالنشاط للتعويض عن ورطة دنيئة نوعاً ما يجد نفسه فيها أثناء قيادة السيارة برفقة فتاة مراهقة هي هدف شهوة خريف عمره ونجح حقاً في خطفها. وتصبح الطريق الحرة "فسحة آسرة... طريقاً موازياً للبساط السحري" (كلمة viatic المستخدمة هنا مأخوذة عن المفردة اللاتينية التي تعني طريقاً). ويلاحظ المرء أن حرفي c وp في كلمة counter-part يتردد صداهما في المفردة carpet. إن هذه اللغة الأدبية الرفيعة المستوى، الميالة قليلاً إلى لغة الجند هي حقاً لغة همبرت همبرت راوي الحكاية المثقف والقديم الطراز. وتؤشر هذه اللغة بعده المفارق عن صورة الثقافة الأميركية اليومية التي ينتقل فيها وينجذب في سعيه الجنسي الحثيث من وراء لوليتا. وهو يدرك إدراكاً شاملاً الشخصية الذليلة اللامنتمية والتي تدعو إلى الرثاء التي آل إليها؛ وهي شخصية مثقف أوروبي سامي المبادئ تائه في صحراء من مطاعم الهامبرغر والموتيلات الرخيصة. وينعكس هذا التوتر القائم بينه وبين محيطه في الأسلوب النثري.

وعلى الرغم من سمو مشاعر همبرت، إلاّ أن الأمر ينتهي به إلى إفراغ رصاصاته في غريمه الجنسي كويلتي ويقتله. ويستحق المشهد أن نذكره هنا مطولاً نظراً لروعته:

My next bullet caught him somewhere in the side, and he rose from his chair higher and higher, like old, grey, mad Nijinski, like Old Faithful, like some old nightmare of mine, to a phenomenal altitude, or so it seemed-as he rent the air-still shaking with the rich black music-head thrown back in a howl, hand pressed to his brow, and with his other hand clutching his armpit as if stunge by a hornet, down he came on his heels and, again a normal robed man, scurried out into the hall...

Suddenly dignified, and somewhat morose, he started to walk up the broad stairs, and, shifting my position, but not actually following him up the stairs, I fired three or four times in quick succession, wounding him at every blaze; and every time I did at to him, that horrible thing to him, his face would twitch in an absurd clownish manner, as if he were exaggerating the pain; he slowed down, rolled his eyes half closing them and made a feminine "ah!" and he shivered every time a bullet hit him as if I were tickling him, and every time I got him with those slow, clumsy, blind bullets of mine, he would say under his breath, with a phoney British accent-all the while dreadfully twitching, shivering, smirking, but withal talking in a curiously detached and even amiable manner: "Ah, that hurts, sir, enough! Ah, that hurts atrociously, my dear fellow. I pray you, desist. Ah, very painful, very painful indeed....".

أصابته الطلقة التالية في مكان ما من جنبه، فنـــهض مـــن علـــى كرسيّه شيئاً فشيئاً وكأنه نجنسكي العجوز الأشيب والمجنون، وكأنـــه أولد فيثفول، وكأنه كابوس قديم من كوابيسي، حتى علا علواً كبيراً،

أو هكذا بدا - وهو يشق الهواء شقاً - وما زال يتلوى علـى أنغـام الموسيقى السوداء الصارخة، ورأسه إلى الخلف مولولاً، ويده تضـغط على حاجبه بينما تمسك يده الأخرى تحت إبطه كأن زنبوراً لدغه، حتى جثا على عقبيه ودار في اضطراب داخل الصالة وكأنه رجل اعتيـادي مكسو برداء...

ثم بدأ يرتقي السلالم العريضة بعد أن شعر بغتة بالرصـانة، وإلى حدٍّ ما، بالاكتئاب ونكد المزاج، فما كان مني إلاّ أن غيرت من وضعي من دون أن أقتفي أثره على السلالم، وأطلقت النار عليه ثلاث أو أربع مرات متتالية مصيباً إياه بجروح إثر كل إطلاقة. وفي كل مرة أطلقـت فيها النار عليه، أطلقت فيها ذلك الشيء الفظيع عليه، كـان وجهـه يتلوى مثل تلوي وجه المهرج اللامعقول.

وكأنه كان يبالغ في إظهار الألم، تباطأ في سيره، وجال ببصره في نصف إغماضة، وتأوه تأوه أنثى "آه!"، وارتعش في كل مرة كانـت تصيبه إحدى الرصاصات وكأنني كنت أداعبه. وفي كل مـرة كنـت أصيبه برصاصاتي البطيئة والعمياء والمرتبكة كان يتفوه بلكنة بريطانيـة مزيفة، وهو يتلوى أثناء ذلك وكأنه يرتجـف، ويتكلـف الابتسـام، وبالرغم من ذلك يتكلم كلاماً من دون صلة، كلاماً بدا ودياً أيضـاً: "آه، إنه يؤلمني يا سيدي. كفى! إنه يؤلمني ألماً مبرحاً يا صديقي العزيز، أتوسل إليك. كف عن ذلك. آه، إنه يؤلم كثيراً، يؤلم كثيراً حقاً...".

ليست هذه معركة بالمسدسات في أوكي كـورال، بـل علـى العكس، هي واحدة من أشد الأوصاف إثارة للاضطراب لعملية اغتيال في تاريخ الأدب الإنكليزي. والذي يجعلها تمثل هذه الغرابة هو ذلـك التوتر بين عملية إطلاق النار والأسلوب المتزمت تزمتاً لا معقولاً الذي

ترد به الضحية عليها. يبدو الأمر وكأن كويلتي يمثل دوراً أمام نظـارة بدلاً من أن تؤديه الرواية، فهو قادر على أن يتكلم بلكنة بريطانية حتى عندما يسيل دمه من فوق السلالم.

ومثلما يستقل أسلوب نابوكوف نفسه في الفقرة السابقة بمتعتـه المفارقة عمّا يصفه، فإن كويلتي يستمر في تكلف الابتسـام والـتكلم بأدب بعبارات عفا عليها الزمان (أتوسل إليك، كف عن ذلك)، حتى عندما تمزقه رصاصات الراوي. وفي كلتا الحالتين، ثمة فارق بين الواقع وطريقة عرضه.

فأسلوب الراوي في هذه الفقرة منفصل عن الحدث الدموي كما الضحية نفسها. وثمة مقارنة رهيبة بين العنف واليأس اللذين يدفعانـه للقتل واللغة المجردة المتكلفة (علا علواً كبيراً) التي يصور بها الحادثـة. وحتى عندما يطلق الرصاصات واحدة تلو الأخرى على عدوه، فإنه لا يستطيع مقاومة الإشارة الثقافية إلى الراقص الروسي المعـروف (مثـل نجنسكي العجوز الأشيب والمجنون). كما أن الأسلوب الذي سقط فيه كويلتي في الهواء من شدة الضربة يتحول تحولاً ذكياً إلى وثبة رشيقة من وثبات الباليه، مثلما أن الفقرة نفسها تحول عملية ذبح قذرة إلى فن من الطبقة الأولى. ويلاحظ المرء أن اللمسة مبطنة على نحو جميل وكوميدي (بالاكتئاب إلى حدٍّ ما) وكأن رد فعل كويلتي على حشـو جسـده بالرصاص هو أن يشعر بالحزن والاكتئاب. كما أن عبـارة "كـأنني أداعبه" تمثل نموذجاً رائعاً آخر للعبارة المبطنة. ولعل أكثر أوجه الفقـرة إثارة للدهشة هو أنها مكتوبة بقلم مؤلـف ليسـت لغتـه الأم هـي الإنكليزية.

إن أسلوب نابوكوف في الكتابة "أدبـي" بكل ما في الكلمة من معنى، من دون أن يكون رهين الفوضى أو الخوف من الاحتجاز. وفي

وسع الكاتبة الأميركية كارول شيلدز أن تكتب نثراً "أدبياً" موازياً لنثر نابوكوف ولكن أخف وزناً منه. خذ هذه الفقرة من رواية جمهورية الحب التي تؤدي فيها البطلة فاي ماكليود دور باحثة نسوية تبحث في موضوع حوريات البحر:

A few years ago a man called Morris Kroger gave Fay a small Inuit carving, a mermaid figure, fattish and cheerful, lying on her side propped up by her own thick muscled elbow. It is made of highly polished gray soapstone, and its rather stunted tail curls upward in an insolent flick...

In the matter of mermaid tails there is enormous variation. Tails may start well above the waist, flow out of the hips, or extend in a double set from the legs themselves. They're silvery with scales or dimpled with what looks like a watery form of cellulite. A mermaid's tail can be perfunctory or hugely long and coiled, suggesting a dragon's, or a ferociously writhing penis. These tails are pecked, muscular, impenetrable, and give

powerful thrust to the whole of the body. Mermaid bodies are hard, rubbery, and indestructible, whereas human bodies are easily shattered as meringues.

"قبل بضعة أعوام، أعطى رجل اسمه موريس كروجر فاي منحوتة صغيرة من منحوتات أنويت تمثل حورية بدينة ومرحة ومستلقية على جنبها ومستندة إلى مرفقها ذي العضلات السميكة. كانت المنحوتة مصنوعة من حجر صابوني رمادي اللون وشديد النعومة. وكان ذنبها القصير نوعاً ما يلتف إلى أعلى في حركة سريعة وقحة...

ثمة تنوع كبير يخص قضية أذناب حوريات البحر. فقد تبدأ الأذناب مرتفعة من فوق الخصر وتنتشر من فوق الردفين، أو تمتد على نحو مزدوج من السيقان نفسها. وهي فضية ذات حراشف أو غمازات؛ بما قد يبدو أشبه بشكل مائي من أشكال التكتل الدهني. إن ذنب الحورية يمكن أن يكون اعتيادياً، أو طويلاً جداً وملتفاً وكأنه ذنب تنين أو أفعى أو عضو ذكر يهتز اهتزازاً عنيفاً. وهذه الأذناب مرصوصة رصاً، وعضلية، ولا ينفذ إليها، وتمنح الجسد طاقة دفع بالغة القوة. إن أجساد الحوريات صلبة ومطاطية وغير قابلة للإتلاف في حين يسهل تفتيت أجساد البشر كقطع الحلوى".

إننا أمام فنّ أدبي لا يفوقه فنّ آخر، ولكنه لا يجذب انتباهاً مفرطاً إليه. وهو يفلح في أن يكون فناً شعرياً وعامياً في الوقت نفسه، ويرجع السبب من جهة إلى أن الصورة مكتوبة في عناية شديدة، في حين أن النبرة عفوية ومنكمشة من جهة ثانية. وتحتشد عبارة "وهي فضية ذات حراشف أو غمازات بما قد يبدو أشبه بشكل مائي من أشكال التكتل الدهني" بشتى اللمسات التخيلية الجميلة، ولا سيما كلمة "غمازات" وصورة التكتل الدهني المبتكرة. وفي لمسة مشاكسة، إن فكرة أن تكون لهذه الحوريات تكتلات دهنية تجذب هذه المخلوقات الغامضة إلى مستوانا الذي يفتقر إلى البريق. أما عبارة "بدينة ومرحة" فهي نموذج آخر على عدم الاحترام الشديد. ولكن يمكن للمرء أن يتخيل الجملة الخاصة بالتكتل الدهني على أنها تستخدم في الحديث اليومي (لاحظ استخدام تعبير "وهي" They're العامي) وإن كان مثل هذا الحديث يجري في غرفة استراحة الأساتذة وليس في مجاز لعبة البولنغ.

أما جملة "وكان ذنبها القصير نوعاً ما يلتف إلى أعلى في حركة سريعة متغطرسة" فهي مقتصدة في كلماتها اقتصاداً جميلاً، ولكل كلمة فيها ثقلها الكامل. أما كلمة "وقحة" فهي غير متوقعة مما يبعث على السرور. ربما كانت الحورية ترفع ذنبها في وقاحة توازي وقاحة البشر عندما يرفعون إصبعهم في وجه الآخر. أو ربما كان الذنب وقحاً لأنه لا يحترم توقعاتنا من أنه يجب أن يكون أضخم وأطول. أما مقارنة بعض أذناب الحوريات بعضو ذكر يهتز اهتزازاً عنيفاً فتبدو مقطعاً وقحاً من جانب الرواية لأنها تصف هذه الأجساد الأنثوية بالإشارة إلى عضو الذكر. وينطبق الأمر كذلك على الكلمات "مرصوصة" و"عضلية" و"صلبة" و"دفع بالغ القوة"، ولكن عبارة "لا ينفذ إليها" مُفاجئة لنا. فنحن أمام تناقض عضو الإيلاج الذي لا يولج. الحوريات إناث لهن أذناب تشبه عضو الذكر، ولكن بما أن أذنابهن تشبه أعضاء الإيلاج، فلا يمكن جنسياً ممارسة الإيلاج معهن. وتسترسل الرواية في الحديث عنهن وكأنهن لا جنسيات: ليس ثمة ممر نسوي صُمم للدخول والخروج (تعكس اللغة السريرية في هذه الجملة حقيقة أن فاي تكتب أوراقاً بحثية عن الحوريات، وقد يصادف المرء مثل هذه الكلمات مكتوبة ولكنها نادراً ما تكون منطوقة). ولما كانت الحوريات ذات أجساد "صلبة ومطاطية وغير قابلة للإتلاف" يزعم شخص ما أن الفرق بين الحوريات وبعض النسويات الراديكاليات يتمثل في أن الحوريات لا يمكن للمرء أن يغشاهن في حين أن النسويات الراديكاليات لا يأبهن بغشيانهن. ولكن على الرغم من ذلك، فإن النساء بشر، والأجساد البشرية "يسهل تفتيتها مثل قطع الحلوى. لهذا، فالنساء يتصفن بالهشاشة والقوة في الوقت نفسه. وما صورة قطعة الحلوى إلاّ لمسة تخيلية رائعة أخرى. فالأجساد، مثل

قطع الحلوى، لذيذة ولكنها هشة، ويمكنها أن تتفتت إلى أجزاء صغيرة بين يديك. إن البشر نفيسون ولكن يسهل كسرهم كما تنكسر الأشياء القليلة القيمة. وبطلة الرواية فاي نابضة بالحياة وهشة في آن.

* * *

لننتقل قليلاً من النثر إلى الشعر، وفي أدناه أبيات شعرية من قصيدة Atlanta in Calydon للشاعر الجيرنون تشارلز سوينبرن:

*The full streams feed on flower of rushes,*
*Ripe grasses trammel a travelling foot,*
*The faint fresh flame of the young year flushes*
*From leaf to flower and flower to fruit;*
*And fruit and leaf are as gold and fire,*
*And the oat is heard above the lyre,*
*And the hoofed heel of a satyr crushes*
*The chestnut-husk at the chestnut-root.*

*الجداول الفياضة تتغذى على زهور الأسل،*
*وأعشاب يانعة تعيق قدماً رحالة،*
*ووهج العام الجديد الخافت يتدفق*
*من ورقة إلى زهرة ومن زهرة إلى ثمرة؛*
*والثمرة والورقة مثل ذهب ونار،*
*والشوفان يعلو صوته على صوت القيثارة،*
*وقدم الساطير* تسحق*
*قشور الكستناء عند جذور الكستناء.*

* الساطير Satyr: إله من آلهة الغابات عند الإغريق. (المترجم)

ثمة جمال يقطع الأنفاس في هذه الأبيات، ولكنه ينبع من عدم رؤية أي شيء رؤية واضحة جداً. الأبيات مكافئ لفظي لغشاوة بصرية. كل شـــيء عذب وموسيقي ومتخم أكثر مما ينبغي. ولا يمكن مشاهدة شيء بدقـــة لأن كل شيء مضحىً به تضحية لا ترحم من أجل أثر الصوت. وهذا الشـــعر معاق بفعل التكرار والجناس الذي يصل ذروة اللامعقول في البيت:

*The faint fresh flame of the young year flushes*

وهذا الوصف قائم في معظمه من أجل خلق نسيج موسيقي رنان. وكل عبارة "شاعرية" واعية بذاتها. وما البيت:

*Ripe grasses trammel a travelling foot*

إلاّ وسيلة متقنة للقول إن قدمك تقع في شرك الشـــعب أثنـــاء سيرك. النبرة رابسودية أكثر مما ينبغي، واللغة مبالغ في وتيرتهـــا. وثمـــة لمعان يومض في هذه الأبيات، ولكن ثمة حدة من تحت هذا الـــوميض. وإن المرء يشعر أن من شأن قدر أدنى من الواقعية أن يهوي بهذا المنجز الأدبـــي الممتاز فوق الأرض.

على الرغم من حدة المشاعر، إن لغة سوينبرن مجردة كما نلاحظ، فهو يستخدم أسماء عامة مثل: ورقة وزهرة وثمرة ونار. وما من شيء نراه رؤية مقربة. قارن هذه الأبيات بأبيات مأخوذة من قصيدة ايمي لاويـــل المعروفة "ديك الرياح يؤشر جنوباً" The Weater-Cock point Sout:

*White flower,*
*Flower of wax, of jade, of unstreaked agate;*
*Flower with surfaces of ice,*
*With shadows faintly crimson.*
*Where in all the garden is there such a flower?*
*The stars crowd through the lilac leaves*
*To look at you.*
*The low moon brightens you with silver.*

*زهرة بيضاء،*
*زهرة من شمع، من حجر اليشم الكريم، من العقيق الصافي؛*
*زهرة ذات سطوح ثلجية،*
*وظلال قرمزية باهتة.*
*أين مثل هذه الزهرة في الحديقة كلها؟*
*النجوم تحتشد من خلال أوراق الليلك*
*القمر الواطئ يزيدك لمعاناً بالفضة.*

عين الشاعر في هذه الأبيات ثابتة على الموضوع. الأبيات مفعمة بالدهشة والإعجاب، ولكن عواطفها خاضعة لسيطرة متطلبات الوصف الدقيق. والقصيدة تسمح لنفسها بقدر من الهروب في الخيال عندما تقول:

*The stars crowd through the lilac leaves*
*To look at you.*

وفي ما عدا ذلك، فإنها تخضع ما هو خيالي إلى ما هو واقعي. أما البيت:

The low moon brightens you with silver، فإنه يوحي أن القمر يبايع الزهرة. لكن، إن كان هذا الأمر خيالاً، فإنه في الوقت نفسه بياناً عن حقيقة. إن قصيدة سوينبرن تحتشد بالإيقاعات المتكررة تكراراً يبعث على التنويم، فتربط العبارات ذات المقاطع الكثيرة، في حين أن إيقاعات قصيدة لاويل محكمة ومنضبطة. وثمة أحكام واقتصاد في لغتها. وعلى الرغم من أنها متأثرة بجمال الزهرة، إلا أنها ترفض أن تفقد هدوءها. إن أبيات سوينبرن تتدفق تدفقاً محموماً، في حين يزن لاويل كل عبارة ويقلب الرأي فيها.

ويمكننا أن نختتم الفصل بشاعر مكانته لا يرقى إليها أي شك، بل ثمة إجماع تقريبي على قيمة منجزه إلى الحدّ الذي يجعل ضعف

ذاكرته أمراً يثير الريبة. وقد وردت أشعاره في عديد المختارات الشعرية، وحجز له مقعداً بين الخالدين؛ مقعداً مأموناً شأنه شأن رامبو أو بوشكين، ولن تتعرض شهرته إلى صرف الزمان الذي تعرض له بعض زملائه من الأدباء. إنني هنا أشير إلى شاعر القرن التاسع عشر الاسكتلندي وليم ماك غوانا غول الذي يعد إجماعاً واحداً من أعظم الأدباء الذين مارسوا الكتابة. وفي ما يأتي مقتطف من قصيدته:

Railway Bridge of the Silvery Tay (جسر سكة الحديد الفضي مثل نهر تاي)*:

*Beautiful new railway bridge of the silvery Tay,*
*With your strong brick piers and buttresses in so grand array;*
*And your thirteen central girders, which seem to my eye,*
*Strong enough all windy storms to defy.*

*And as I gaze at thee my heart feels gay,*
*Because thou art the greatest railway bridge of the present day,*
*And can be seen from miles away,*
*From north, south, east, or west of the Tay...*

*Beautiful new railway bridge of the silvery Tay,*
*With your beautiful side screens along your railway;*
*Which would be a great protection on a windy day,*
*So as the railway carriages wont be blown away...*

---

* تاي Tay: نهر يجري في وسط مقاطعة اسكتلندا. ينبع من سلسلة جبال غرامبيانز، ويتجه شرقاً مسافة 190 كم حتى يصل بحيرة تاي التي يبلغ طولها 24 كم ليصب في خليج تاي الذي يشكل جزءاً من بحر الشمال. (المترجم)

*جميل أنت يا جسر سكة الحديد الجديد الفضي مثل نهر تاي*
*بما فيك من دعامات وأكتاف قوية من آجر مرتبة ترتيباً رائعاً،*
*وثلاث عشرة عارضة وسطية لناظري*
*قوية، بما يكفي لتتحدى كل زوابع الرياح.*

*ولّما أنظر إليك تغمر البهجة فؤادي،*
*لأنك أعظم جسر سكة حديد في يومنا الراهن،*
*ويمكن رؤيتك من على بعد أميال،*
*من شمال نهر تاي وجنوبه وشرقه وغربه...*

*جميل أنت يا جسر سكة الحديد الجديد الفضي مثل نهر تاي،*
*بما فيك من حواجز جانبية جميلة على امتداد سكتك الحديد،*
*والتي من شأنها أن تكون واقياً منيعاً في يوم عاصف،*
*فلا تتطاير عربات سكة الحديد...*

إن العالم يحتشد بشعراء متوسطي الموهبة، ولكن مضارعة منجز ماك غونا غول المدهش تتطلب قدراً من الحماقة الرفيعة؛ وإنه لامتياز لا يحظى به إلا القليلون إذا ما كانوا بمثل هذه الجودة التي يصعب نسيانها. فالشاعر بما يملكه من اتساق رائع نجده لا ينحرف عن أشد المعايير عمقاً. الحق أن في إمكانه التباهي بأنه لم ينظم بيتاً لا يقدم ولا يؤخر أو غير متميز، وإنّه لمن العبث أن نسأل إذا كان في وسع امرئ ما أن ينظم على هذا النمط ويكون في الوقت نفسه مدركاً مدى الرهبة التي يوقعها في النفس. وكما هو شأن الممثلين من ذوي الكفاية القليلة الذين يُشاهدون في برامج المواهب التلفازية، فإن الحقيقة المتمثلة في أن عدم معرفته مدى رداءته إنما هي جزء من هذه الرداءة.

ولكن، يبقى ثمة قضية تلح علينا: تخيل جماعة ما من الناس، ربما في مستقبل بعيد لا تزال اللغة الإنكليزية قيد الاستعمال فيه، ولكن صداها وأعرافها تختلف اختلافاً شديداً عن إنكليزية الزمن الراهن بسبب بعض التحولات التاريخية المهمة جداً.

ربما قد لا تبدو بعض العبارات مثل "يمكن رؤيتك من على بعد أميال" ملتوية، كما ليس من شأن القافية في الكلمات "Tay", "railway", "day", "away" أن تبدو مكررة على نحو عبثي، ولا الحرفية السطحية والارتباك الإيقاعي للبيت:

"With your strong brick piers and buttresses in so grand array" لتبدو آسرة. وإذا كان في وسع صاموئيل جونسون أن يتذمر من عدد من أكثر الصور ابتكاراً عند شكسبير، فهل يمكن أن يكون من المحال أن يُنظر يوماً ما إلى ماك غونا غول على أنه شاعر كبير؟

***

TERRY EAGLETON
How to
READ LITERATURE

ما الذي يجعل عملاً أدبياً ناجحاً أو فاشلاً؟

ما هي مقدرة القارئ على استيعابه؟

هل يمكن لترنيمة أطفال أن تزدحم بالكراهية والعدائية الخفية؟

في هذا الكتاب المبسّط والمبهج يعالج تيري ايغلتون هذه الأسئلة المثيرة إضافة إلى العديد من الأسئلة الأخرى.

إن كتاب «كيف نقرأ الأدب» هو خيار طلاب الأدب وجميع القراء المهتمين بتعميق فهمهم لتجربة القراءة وإغنائها.

في سلسلة من التحليلات البارعة، يوضح لنا ايغلتون أسلوب القراءة مستعرضاً تقنيات النبرة والسجع والبنية والأسلوب والتورية والطِباق والجناس إلى جانب نواح عديدة أخرى من التوجهات الأدبية. كما أنه يبحث في مسائل أوسع تتناول الشخصيات والعقدة والحوار والخيال الخلّاق ومعنى الرواية، إضافة إلى التفاعل بين ما تظهره الأعمال الأدبية وما تضمره. وبتحليل خبيرٍ ورأي مرجع موثوق يقدّم الكاتب مطالعته حول الكلاسيكية والرومنطيقية والحداثة وما بعد الحداثة إلى جانب نظرة معمّقة في أعمال مجموعة مؤثرة من الكتّاب انطلاقاً من شكسبير وجاين اوستن وصولاً إلى صاموئيل بيكيت وج. ك. رولينغ.



**تيري ايغلتون** ناقد أدبي وكاتب وأستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة لانكستر، قسم الكتابة الإنجليزية والإبداعية. صدر له أيضاً «الحدث الأدبي»، بالإضافة إلى أكثر من أربعين كتاباً آخر في النقد والأدب.








الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com



ISBN 978-614-01-0894-3


